

LE LYRISME

DE

RIMBAUD

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

par

C. A. HACKETT M. A. (CANTAB)

LIBRAIRIE NIZET & BASTARD

3 bis, Place de la Sorbonne, 3 bis

PARIS (5^e)

1 9 3 8



Digitized by the Internet Archive
in 2026

LE LYRISME DE RIMBAUD

LE LYRISME

D E

RIMBAUD

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

par

C. A. HACKETT M. A. (CANTAB)

LIBRAIRIE NIZET & BASTARD
3 bis, Place de la Sorbonne, 3 bis
PARIS (5^e)

1 9 3 8

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.



A mes Parents

et

A Jane

« L'air peu intéressé des trois autres camarades me donna à penser que ce petit était déjà un *incompris*. Je le regardais attentivement ; il y avait dans son œil et dans son front ce je ne sais quoi de précocement fatal qui éloigne généralement la sympathie, et qui, je ne sais pourquoi, excitait la mienne, au point que j'eus un instant l'idée bizarre que je pouvais avoir un frère à moi-même inconnu ».

(« Les Vocations ». Le Spleen de Paris.
BAUDELAIRE).

AVANT-PROPOS

Nous éprouvons un grand plaisir à remercier ici tous ceux qui se sont intéressés à notre travail et nous ont aidé de leurs indications ou de leur sympathie.

Nous tenons d'abord à remercier tout particulièrement M. Fortunat Strowski, notre directeur de thèse, qui depuis 1934 n'a cessé d'accorder à nos recherches une attentive sollicitude. Ses précieux conseils ont guidé notre travail ; ses bienveillants encouragements ont soutenu notre effort.

M. Jean-Marie Carré, qui nous a envoyé à la découverte du beau pays des Ardennes, et M. Jean Pommier, nous ont fait l'honneur d'accepter la direction de travaux annexes : nous leur en exprimons notre gratitude.

Nous avons une grande dette de reconnaissance envers plusieurs personnes qui nous ont permis de faire connaissance avec le pays de Rimbaud : M. et Mme Heffinger qui nous ont invité dans les Ardennes et nous ont accueilli avec une hospitalité toute charmante ; M. et Mme Desson qui nous ont très amicalement reçu chez eux à Chardeny et nous ont montré la richesse et la beauté d'un pays réputé si âpre et si sévère.

Nous remercions du fond du cœur M. Guy Desson pour ses précieuses suggestions bibliographiques, pour son encouragement enthousiaste, et aussi pour nous avoir fait comprendre et aimer les deux pays de Rimbaud : Charleville et Roche.

Nous désirons exprimer notre gratitude à M. Jean-Paul Vaillant, fondateur de *La Grive* et du précieux *Bulletin des Amis de Rimbaud*, dont les œuvres ont contribué aussi à nous découvrir l'Ardenne.

M. Jean Launay, par une lecture du *Bateau Ivre*, nous a initié à la poésie de Rimbaud ; Mme Bara de Tovar, professeur à l'Institut de Phonétique, nous a fait une lecture des

Effarés qui fut pour nous plus encore qu'un commentaire, une révélation. Nous leur en gardons une grande reconnaissance.

Nous n'avons garde d'oublier le bienveillant intérêt que nous a prodigué M. Ramon Fernandez, et les suggestions qu'il nous a présentées.

Il nous serait impossible d'exprimer ici tout ce que nous devons à des entretiens sur Rimbaud avec plusieurs camarades du Lycée Louis-le-Grand, de l'Ecole Normale Supérieure et du groupe *Regain* ; ces conversations ont peut-être été pour nous plus fécondes que bien des heures passées entre les murs d'une bibliothèque.

Nous remercions vivement aussi M. F.R. Leavis, professeur à l'Université de Cambridge, M. P. Quennell, qui ont bien voulu nous témoigner leur agissante sympathie à l'occasion de notre travail ; M. Geoffrey Percival, de l'Université de Cardiff, qui nous a permis d'apprécier à leur juste valeur les vers latins de Rimbaud et d'éclairer ainsi un aspect de son intelligence et de son talent ; et nos éditeurs, MM. Nizet et Bastard, qui ont bien voulu nous indiquer quelques suggestions bibliographiques.

Nous nous devons enfin de remercier les Bibliothécaires de la Nationale ; par leur grande courtoisie et l'aide bienveillante qu'ils nous ont apportées ils semblaient vouloir démontrer combien ils ressemblaient peu à ces *Assis* que Rimbaud a raillés avec une verve vengeresse dans un poème immortel.

« Car *Je* est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène ».

(*Lettre du Voyant*. Charleville, 15 mai 1871).

INTRODUCTION

Méthode Symphonique

On n'étudie pas un poète aussi exceptionnel que Rimbaud en accumulant sur sa vie et sur les sources de son lyrisme des foules de détails minutieux. Il serait vain de chercher dans une production poétique de quelques années à peine, une direction, encore moins une évolution. Et les très nombreux critiques qui se sont attachés à faire revivre Rimbaud selon la méthode historique ne sont pas parvenus, malgré la contribution très réelle qu'ils ont pu apporter à son étude, à donner la véritable image et le sens de cette surprenante destinée.

L'effort historique, quand on l'a appliqué à Rimbaud, a d'ailleurs souvent conduit le critique qui le tentait à des déconvenues. Ainsi Marcel Coulon, qui en 1923 avait cru pouvoir formuler une opinion précise sur la chronologie des *Illuminations* doit reconnaître en 1929, sur la foi d'indications biographiques plus récentes, qu'il s'est entièrement trompé. Mais arrivera-t-on jamais, en la matière, à des certitudes ? Les *Illuminations* forment un recueil sans ordre nettement établi ; le poète en a écrit les morceaux sans prendre la peine d'observer aucun plan, sans se soucier même de savoir s'ils seraient publiés ; et quand on les réunit au petit bonheur en 1886, pour les faire paraître dans *La Vogue* avec une préface de Verlaine, c'est à l'insu même de Rimbaud.

Une même déception doit attendre à la fin de leur patiente étude ceux qui veulent expliquer l'œuvre de Rimbaud en la rattachant à des sources livresques. Sans doute MM. H. de Bouillane de Lacoste et Pierre Izambard, en dépouillant vingt et un tomes du *Magasin Pittoresque*

que Rimbaud eut entre les main à Douai, ont-ils fait des rapprochements fort intéressants ; et leur travail, paru dans le *Mercury de France* du 15 août 1935, représente une contribution précieuse à la genèse du *Bateau Ivre*. Mais a-t-on été complet en menant une telle étude ? Et a-t-on fait revivre le poète dans son originalité en montrant précisément en quoi il ne fut pas original ?

Non, on ne peut expliquer l'œuvre de Rimbaud par de lointains souvenirs de lecture, par des emprunts conscients à l'œuvre de ses devanciers. Qu'il nous soit permis, à nous aussi, de faire des rapprochements, mais en demeurant au cœur même de son œuvre. Pourquoi Rimbaud ne porterait-il pas en lui-même la clef de sa propre énigme ? Ernest Raynaud a raison d'écrire : « Il y a un mystère Rimbaud qui a fait couler des flots d'encre. Chacun s'est ingénié à élucider et à découvrir les raisons de son divorce d'avec les Muses. Au lieu de forger des hypothèses ingénieuses, il m'a semblé qu'il était plus simple d'interroger Rimbaud lui-même » (1).

Aussi chercherons-nous à faire ressortir les thèmes qui font l'unité du lyrisme rimbaldien, comme certaines phrases musicales font l'unité d'une symphonie ; nous rapprocherons telles expressions ou telles images comme on évoque telles notes placées à des endroits très éloignés d'un même morceau mais dont la tonalité analogue rappelle qu'elles font partie d'une même œuvre musicale. Et peut-être en faisant revivre ces sonorités, arriverons-nous à leur donner ce sens sur lequel on hésite encore. Peut-être comprendrons-nous enfin ce que signifie le renoncement final de Rimbaud, ce dernier mouvement de la symphonie, que les renseignements historiques les plus précis ne réussissent pas à éclairer. Nous n'aurons pas cherché à démontrer au sujet de Rimbaud telle ou telle thèse à grand renfort de citations tronquées ; nous n'accumulerons pas des arguments tendancieux, comme l'ont fait certains critiques, en faveur d'un Rimbaud chrétien ou, selon le cas, païen. La vérité jaillira de Rimbaud lui-même ; et il nous apparaîtra, non pas comme un prophète divin qui nous lance des paroles magiques du haut d'un

(1) E. RAYNAUD. *La Mêle Symboliste*, vol. 3, p. 55.

sommet supra-terrestre, ni comme une machine qui enregistre une série de souvenirs livresques pour les reproduire à des moments donnés de la vie, mais comme un enfant humain qui cherche comme nous à comprendre le sens de la vie, et à l'exprimer dans toute la fraîcheur de sa poésie.



Ainsi les rapprochements que nous aurons l'occasion de faire entre les divers poèmes de cette œuvre fragmentaire nous fourniront-ils peut-être l'explication d'un mystère. Mais pour y parvenir il importe que nous apportions à le faire une attention vigilante. Nous ne pouvons pas prendre les poèmes en les isolant ; il faut examiner le fond d'où ils tirent leur sève. Nous ne pouvons nous contenter de respirer leur parfum ; il faut songer aussi au sol qui l'a nourri. Un lys est-il moins beau parce que pour vivre il doit plonger ses racines dans la boue ? Le parfum nous a amené à tout voir, fleur, sève et racines.

Néanmoins, il est incontestable que c'est le parfum qui nous retient surtout. C'est la poésie de Rimbaud que nous aimons en Rimbaud, car nous y retrouvons des aspirations, des façons de sentir et de voir, que nous devinons confusément en nous ; cette communication est bien la mission essentielle de l'art. Aussi ne craignons-nous pas, en commentant Rimbaud, de chercher à pénétrer dans sa vie intérieure pour en partager les secrets. Nous n'admettrons pas le reproche d'interprétation ésotérique tel que nous le trouvons formulé par MM. Etiemble et Gaucière contre M. Rolland de Renévill :

« Il considère l'ésotérisme comme une loi essentielle « de la vie de l'esprit » ; il a donc été conduit à transformer Rimbaud en poète ésotérique ; il lui a prêté toutes ses espérances, tous ses désirs, et, qui sait, toutes ses déceptions » (2). Rimbaud est un enfant que nous ne comprendrons que si nous pénétrons ses états. Il est d'ailleurs vrai que nous avons vu nous-mêmes en Rimbaud

(2) ETIEMBLE et YASSU GAUCIERE, *Rimbaud*, p. 32.

et Rimbaud en nous-mêmes. C'est bien naturel puisque nous avons vécu, au fond, la même vie ; et il est impossible qu'un enfant traverse la vie sans que les problèmes soulevés par le poète maudit soient évoqués.

Seulement aujourd'hui nous avons évolué ; nous avons fait ce « travail complémentaire » dont parle Jacques Rivière ; nous avons su mieux prendre conscience des idées qui, chez Rimbaud, sont demeurées dans l'ombre ou incompréhensibles au public. Nous pouvons dominer l'œuvre et voir plus clair à l'intérieur que Rimbaud lui-même. Car Rimbaud, en composant son œuvre, y a mis ses rêves poétiques ; et c'est aux critiques modernes à tirer la signification de cette poésie et à y démêler toute la richesse des sensations et des idées que le poète vivait trop intensément pour les exprimer objectivement en un langage clair. Peu nous importeront dès lors les rêveries sur ce que Rimbaud aurait pu devenir s'il avait vécu ; l'œuvre telle qu'elle est, même imparfaite, même inachevée, est autrement émouvante, puisqu'elle porte en elle un secret. D'ailleurs, Rimbaud est mort victime des idées que son lyrisme a exprimées : sa fin est logique, comme sa vie et comme son œuvre. En mettant en lumière des détails particulièrement expressifs, nous espérons montrer ce qui en fait l'unité : Rimbaud est un artiste qui tue sa vision du monde et de l'esprit. Il devient l'homme qui se réfugie dans le désert et finalement se suicide.

*

* *

Or, personne jusqu'ici n'a pu expliquer ce renoncement de Rimbaud qui abandonne toute création, traîne une vie douloureuse au désert et se tue à trente-sept ans. Ce problème du poète maudit, de sa vie, de son renoncement littéraire et de son échec humain touche, sans doute, aux origines mêmes de l'amour et de la haine. Ce livre reste à écrire, et nous n'avons pas la prétention d'apporter ici une solution définitive, mais nous espérons, en pénétrant comme nous voulons le faire la personnalité de notre poète, aboutir

à quelques conclusions personnelles qui éclaireront un peu le problème de ce renoncement.

Les hypothèses que l'on a édifiées pour expliquer son silence nous paraissent insuffisantes. On n'explique rien en disant avec M. Rolland de Renévillle que Rimbaud fut « Amené peu à peu à se taire par les lois d'un développement psychique inéluctable... » (3). La formule nous paraît extrêmement vague ; en quoi consiste donc ce « développement psychique inéluctable » ?

Pas davantage nous n'avons une impression de vérité à travers ces paroles de Jean Cocteau : « Le doute est impossible. Seul, évité par la race de ceux-là mêmes qui cherchent à réparer l'injustice et la recommencent envers d'autres, écœuré des cafés, trouvant que ce joli monde ne méritait pas son suicide et que le suicide était un peu ridicule, il choisit le seul dénouement possible » (4).

De telles paroles, si catégoriques, prononcées par deux auteurs doués d'une intelligence aiguë, nous semblent dénuées de fondement et ne nous apportent qu'une déception. Mais cette déception même nous incite à faire des recherches et à aboutir à une hypothèse, si modeste soit-elle, car nous ne pouvons nous résoudre à conclure prudemment avec bien des critiques que l'échec de Rimbaud est inexplicable. Son renoncement doit correspondre à un état d'esprit que nous ne comprendrons que si nous pénétrons l'essence même de son œuvre et le secret de son lyrisme. Nous verrons comment des éléments empruntés à sa vie, à ses affections et à ses haines telles qu'elles transparaissent dans son œuvre, semblent nous mettre sur la voie d'une solution.

*

* *

Nous reprochera-t-on, sous prétexte que le poète est mort voilà quarante-six ans et que, par conséquent, toute suggestion que l'on pourrait faire maintenant serait inutile, de vouloir le faire revivre ainsi dans ces pages ? Mais

(3) ROLLAND de RENÉVILLE. *Rimbaud Le Voyant*, p. 147.

(4) J. COCTEAU. *Le Secret Professionnel* dans *Le Rappel à l'Ordre*, pp. 183-184.

Rimbaud vit toujours. Nous lisons son œuvre, nous écoutons les rythmes enchanteurs de son lyrisme, nous repensons ses idées. Il vit en nous, et influence, dans une certaine mesure, le cours de notre existence (5). On ne peut trop méditer ces paroles de Jacques Rivière : « ... le travail complémentaire qu'il dédaigne, se poursuit en moi. Je n'accepte pas de laisser sans guérison la blessure qu'il a portée dans mon intelligence. Je la ressens avec application, je la médite, et peut-être ne pourra-t-elle être fermée que par les dogmes catholiques » (6). Car les critiques se bornent trop souvent à paraphraser les merveilleuses paroles que Rimbaud a prononcées. Ils ne font que regrouper ses phrases, analyser ses rythmes, *répéter* son œuvre. Voilà un travail que le poète a fait mieux que nous. Pour notre part, subir ainsi « l'influence fascinatrice » de ses mots, semble beaucoup moins important que de les comprendre.

Or, pour nous aider dans cette tâche, les poèmes demeurent ; ils ont résisté à tous les commentaires. Ils restent pour notre esprit, avide de joie, un monde inépuisable. Ils ne périront point et plus on pénètre ce lyrisme merveilleux, plus il vit. Mais afin de mieux l'apprécier, il est essentiel de mettre un peu de clarté dans notre attitude envers le poète. Comprendre Rimbaud, c'est vivre avec lui. C'est en même temps franchir des obstacles, abattre des préventions qu'on a contre cet enfant terrible. C'est tout pardonner et c'est admirer davantage. Car bien que Rimbaud n'ait voulu que chanter sa jeunesse, il a transmis à la jeunesse du monde un message. Notre génération, plus évoluée, plus « voyante » que celle qui vient de mourir, se doit de le dégager.

Plus que bien d'autres livres à prétentions dogmatiques, l'œuvre de Rimbaud, l'enfant incompris, nous montre comme notre civilisation est loin de comprendre le mystère de l'enfant. Pouvons-nous demeurer toujours insensibles à son appel éloquent en faveur des enfants de la terre ?

(5) Tout le monde sait l'influence que l'œuvre de Rimbaud a exercé sur la vie et sur l'évolution littéraire de Paul Claudel. Il est « un de ceux qui l'ont cru sur parole, un de ceux qui ont eu confiance en lui. » et « C'est à Rimbaud que je dois mon retour à la foi » a-t-il dit.

(6) J. RIVIÈRE, *Rimbaud*, p. 234.

INTRODUCTION II

Une Vie et une Œuvre inséparables

« Quelquefois le génie est le mot d'un enfant. »

(GERMAIN NOUVEAU. « Aphorismes »).

« C'est très certain, c'est oracle ce que je dis. Je comprends, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire. »

(« Mauvais sang »).

Malgré notre désir de répondre à son vœu, comme l'ont fait déjà de nombreux critiques, on hésite longtemps avant de commencer un ouvrage sur le lyrisme de Rimbaud. On se demande pourquoi écrire sur quelqu'un qui voulait qu'on agisse et qui renonça à toute création littéraire. N'a-t-on pas déjà trop étudié un poète « singulier entre tous », qui avait si peu appris de notre commune vie et si peu fait pour le bien commun ? Est-ce nous qui sommes coupables de consacrer tant de temps et tant d'attention au problème d'un poète qui s'est révolté dès sa prime jeunesse contre la condition humaine, qui à tout jamais refuse de connaître qu'il existe des rapports entre lui-même et le reste des humains, qui s'imagina d'essence divine, venu au monde par miracle et ainsi libéré de tout lien avec la vie.

Et pourtant les problèmes de Rimbaud sont les problèmes de chacun. Nous participons tous au drame intérieur qui se joue en son esprit et l'issue nous intéresse tous. Il y a des foules de Rimbaud ; mais un seul a su s'exprimer. L'origina-

lité de cette expression et la communauté de l'expérience exercent sur notre esprit un double attrait.



Rimbaud se rend si vite maître de sa technique, qu'il peut nous montrer à nu tous les conflits de sa jeunesse même pendant qu'il les éprouve. Chez d'autres écrivains ces conflits trouvent leur expression longtemps après qu'ils ont été ressentis. C'est par un effort d'imagination rétrospective que Flaubert, Stendhal, Gide, James Joyce et les Surréalistes (1) nous évoquent les tourments de la jeunesse. Ces écrivains passent en revue la période de leur vie où leur esprit n'avait pas encore atteint sa maturité. C'est du dehors maintenant et de loin qu'ils l'observent, et leur observation est faussée par l'expérience qu'ils ont acquise. Ils croient se souvenir, mais en fait ils recréent, et leur imagination trahit leur mémoire. Obéissant aux exigences artistiques de leur maturité d'écrivain, ils fixent les images fuyantes d'un monde qu'ils ont quitté : ils durcissent, simplifient, stylisent. Des années de réflexion ont refroidi la spontanéité de leurs réactions d'adolescent. Ils ont appris à économiser leurs forces et tout est médité, volontaire. La vie sociale a entamé en eux l'égoïsme instinctif de l'enfant et leur a assigné une place dans un monde qui comprend et dépasse leur expérience personnelle. Ils ont compris les relations de la vie individuelle et de la vie sociale et ont conscience de la relativité de leur expérience dans un ensemble universel. Leur stabilité mentale et le recul du temps leur permettent de comparer les émotions de leur vie d'enfant aux sentiments de leur vie d'homme. Et les premières, sans doute faussées, mais aussi éclairées à la lumière des seconds, se rapetissent, se purifient et deviennent un tout homogène, un petit monde stable dans l'univers.

Flaubert, Stendhal, Gide, James Joyce et les Surréalistes ont vécu une enfance, mais artistes, s'en sont créé une seconde qui relève autant de la technique littéraire que de

(1) « L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance » (*Manifeste du Surréalisme*, p. 67).

la psychologie. La plupart des écrivains apprennent d'abord à vivre, ensuite à écrire ; chez Rimbaud l'inverse se produit.

Son lyrisme est celui d'un poète qui avait appris en quelques minutes, pour ainsi dire, l'art d'écrire mais qui, au bout de trente-sept ans, avait peu compris l'art de vivre. Son œuvre représente « une aventure unique dans l'histoire de l'esprit. Celle d'un enfant précocement touché et impétueusement par l'aile littéraire qui, avant le temps presque d'exister, épuisa d'orageuses et magistrales fatalités : sans recours à du futur » (2).

La légende nous dit que Victor Hugo avait salué Rimbaud de l'épithète « Shakespeare enfant ». En effet, son lyrisme révèle une métrique étonnamment mûre et le fond d'un enfant. Cette épithète indique l'envergure et les limites du génie de Rimbaud. Rimbaud pouvait faire presque tout ce qu'il voulait faire avec des mots, mais ses mots nous livrent l'expérience limitée d'un poète demeuré enfant au cœur de sa personnalité.

L'enfance de Rimbaud a été obscurcie parce que souvent elle s'exprime en symboles, et parce que notre attention se porte plus avidement sur le Rimbaud qui avait renoncé que sur le Rimbaud qui avait créé. Les deux Rimbaud qui, à première vue paraissent séparés, sont en vérité intimement liés. Comment peut-on briser le cycle continu de la vie, diviser un tout ? Nous devons donc les étudier l'un et l'autre, ensemble, afin de répondre à maintes questions importantes que suscite toute étude sur Rimbaud.

Pourquoi voudrait-il rendre permanent le paradis de son enfance ? Pourquoi son inquiétude devant l'éclosion de sa propre vie ? Pourquoi ne pouvait-il pas continuer à écrire ? Que veut dire pour Rimbaud le lyrisme ? L'acte même d'écrire ? Avait-il peur devant l'idée et la parole ? Ses problèmes qui sont les nôtres, pourquoi ne pouvait-il les résoudre ? Pourquoi tue-t-il son lyrisme plutôt que de « tenir le pas gagné » ? (3). Comment expliquer son échec humain

(2) MALLARMÉ (St). *Divagations*, p. 90, et *Chap Book*, p. 16, vol. 5, n° 1.

(3) *Adieu*.

et littéraire ? Comment comprendre les réactions violentes des critiques devant son œuvre ? De telles questions et bien d'autres encore viennent à l'esprit de ceux qui écrivent sur Rimbaud.

Une critique purement littéraire — si telle critique existe — est insuffisante pour comprendre Rimbaud et en parlant de son lyrisme, nous sommes amenés inévitablement à parler de Rimbaud enfant et de Rimbaud « colonisateur ». Son œuvre et sa vie font un et l'on passe insensiblement de l'une à l'autre. On ne peut comprendre la forme de son lyrisme, sans avoir fait l'effort d'en saisir le fond et il faut d'abord essayer de le comprendre humainement avant d'en parler littérairement. C'est pourquoi la plupart des critiques de Rimbaud étudient sa vie plutôt que son œuvre ; car comme dit Verlaine dans son article *Arthur Rimbaud*, paru dans un journal anglais, *The Senate*, en octobre 1895 :

« La vie d'un homme explique son œuvre parfois, et, ici, c'est le cas ou jamais » (4).

Pourtant il ne faut pas trop s'éloigner de l'œuvre ; il faut y aller toujours et sans cesse y revenir pour mieux comprendre la vie, puisque, plus que tout autre poète, Rimbaud a vécu en son œuvre le drame de sa vie. Son lyrisme mène à sa renonciation définitive à la poésie, mais pour comprendre cette renonciation nous devons aussi suivre le poète dans sa fuite au désert. Malgré les apparences Rimbaud est logique avec lui-même, et son œuvre et sa vie, si elles ne s'harmonisent, forment un tout.

L'ordre habituel, qui consiste à étudier d'abord la vie du poète, puis son œuvre, ne nous est en rien imposé ici, puisque l'une et l'autre sont si étroitement unies qu'il est impossible de les séparer. Nous les découvrirons l'une à travers l'autre, cherchant à voir ce qui dans l'œuvre peut expliquer la vie, et ce qui dans la vie est à l'origine même de son œuvre.

Nous croyons d'ailleurs que Rimbaud, dont l'œuvre parut avant même que la vie n'ait eu le temps de lui en enseigner le sens, justifie la méthode que nous nous sommes décidés à suivre.

(4) P. 374, vol. 2, n° 18.

CHAPITRE PREMIER

Rimbaud et ses Critiques

« Ce n'était ni le Diable ni le bon Dieu,
c'était Arthur Rimbaud. »

(VERLAINE. « Les Hommes d'Aujourd'hui »).

« ...Et pensons à moi. »

(« Nuit de l'Enfer »).

Avant d'entrer dans le cœur du sujet et d'étudier l'œuvre de Rimbaud en elle-même, il nous semble intéressant de voir la façon dont d'autres jusqu'ici ont abordé ce problème.

Il n'est pas d'écrivain qui ait suscité plus de critiques passionnées que Rimbaud, plus contradictoires aussi ; et cela s'explique à propos d'un génie qui ne savait lui-même s'il était ange ou démon, fils de l'occident ou fils de l'orient, enfant infirme ou homme fort. La partialité des critiques envers Rimbaud vient peut-être de ce qu'ils projettent en lui une partie seulement d'eux-mêmes, celle dont ils sont fiers ou celle dont ils ont honte. Ne voyant qu'un côté de leur personnalité, ils ne voient qu'un côté de Rimbaud. Et c'est ainsi qu'on nous a présenté un Rimbaud « voyant » ou un Rimbaud « voyou ». Si nous ne pouvons admettre le dédoublement de notre personnalité, exprimé par les mots « *Je est un autre* », nous commettons la même erreur que Rimbaud. Le traiter en dieu ou le condamner en l'appelant voyou, c'est voir une partie seulement de sa nature et de la nôtre. Il était comme nous : l'un et l'autre. C'est par un effort de sympathie toujours plus grand et par une connaissance de soi-même plus éclairée, qu'on arrivera à mieux

comprendre que : « Ce n'était ni le Diable ni le bon Dieu, c'était Arthur Rimbaud » (1), un être semblable au fond, à nous tous.

Les critiques ont jusqu'ici abordé Rimbaud de bien des façons différentes. L'un d'eux, et un des premiers, Rémy de Gourmont, a su entrevoir que l'attitude nécessaire pour aborder Rimbaud était une attitude de sympathie, mais après avoir vu dans quelle direction il lui faudrait travailler, il n'a pas su s'y maintenir. En effet, il dit lui-même :

« J'attends de quelqu'un qui sympathise plus que moi avec ce précoce énergumène une étude et de son esthétique et de sa psychologie » (2).

Et cet aveu nous déçoit, puisque les principes énoncés dans la préface du *Livre des Masques* nous montrent Rémy de Gourmont bien armé pour étudier l'œuvre de Rimbaud. On dirait qu'il songeait surtout à Rimbaud, qu'il avait sous les yeux son œuvre, lorsqu'il prit sa plume pour écrire ses principes de critique littéraire :

« L'œuvre d'un écrivain doit être non seulement le reflet, mais le reflet grossi de sa personnalité. La seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est de s'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel ; sa seule excuse est d'être original ; il doit dire des choses non encore dites et les dire en une forme non formulée. Il doit se créer sa propre esthétique, et nous devons admettre autant d'esthétiques qu'il y a d'esprits originaux et les juger d'après ce qu'elles sont et non pas d'après ce qu'elles ne sont pas... » et « on ne peut comparer un artiste qu'à lui-même... » (3).

Rimbaud eût été heureux de trouver là des principes de critique susceptibles de faire apprécier un jour toute sa valeur. Y a-t-il quelqu'un qui ait plus que cet enfant reflété dans son œuvre toutes les facettes de sa personnalité, qui les ait davantage grossies afin de retenir notre attention ? Qui mieux que lui se soit adressé à lui-même à

(1) VERLAINE. *Les Hommes d'Aujourd'hui*, n° 318.

(2) *Mercure de France*, 1-12-1891.

(3) R. de GOURMONT. *Livre des Masques*, p. 13 et 14.

chaque mot, le long de chaque vers ? Qui ait mieux dit « des choses non encore dites » et « en une forme non encore formulée » ? C'est là son génie. Il forge son esthétique pour dire des choses déjà senties par beaucoup mais que personne n'a pu encore exprimer. Comme l'a dit Arthur Symons :

« He invents new ways of saying things, not because he is a learned artist, but because he is burning to say them, he has none of the hesitations of knowledge. He leaps right over or through the conventions that had been standing in everybody's way : he has no time to go round, no respect for trespass-boards, so he becomes the « enfant terrible » of literature... » (4).

Il dit des choses que les grandes personnes au cours de leur enfance n'ont jamais osé prononcer. Rimbaud brûle de les dire toutes et c'est cette énergie intense qui le contraint à créer sa propre esthétique. Il sent intensément tout ce qu'il sent, et les critiques sont unanimes à le reconnaître. Mais déjà pour Rémy de Gourmont, qui écrivait son article si peu de temps après la mort de Rimbaud, nous voyons que l'œuvre du poète s'impose au critique, l'empêche de voir juste, le force même à trahir ses principes.

Après une préface qui nous faisait beaucoup attendre du jugement de Rémy de Gourmont, nous arrivons à l'article sur Rimbaud dans l'espoir d'y trouver une appréciation sympathique et pénétrante de l'œuvre du poète. Ses principes sont très sûrement posés et susceptibles de guider leur auteur jusqu'à ce qui est essentiel dans Rimbaud — l'expression complète de sa nature, en lutte avec la vie. Mais l'article est peu généreux et les réflexions sur Rimbaud sommairement catégoriques :

(4) A. SYMONS, *The Symbolist Movement in literature*. Arthur Rimbaud, pp. 63-73, p. 70.

(« Il invente de nouveaux modes d'expression, non parce qu'il est un artiste savant, mais parce qu'il brûle du désir de s'exprimer. Chez lui aucune de ces hésitations qu'impose le savoir. Il saute par-dessus les conventions qui se dressent sur le chemin de tout autre. Trop impatient pour prendre des détours, sans nul respect de la loi : il est bien l'enfant terrible de la littérature »).

« ... dès l'âge le plus tendre, il se manifesta tel le plus insupportable voyou » (5).

Cela est fort possible, mais d'après les principes de Rémy de Gourmont, il importe uniquement que « le plus insupportable voyou » ait su exprimer cette partie de sa nature : et en cela aussi il était original.

« Il est souvent obscur, bizarre et absurde. De sincérité nulle, caractère de femme, de fille, nativement méchant et même féroce, Rimbaud a cette sorte de talent qui intéresse sans plaire. Il y a dans son œuvre plusieurs pages qui donnent un peu l'impression de beauté que l'on pourrait ressentir devant un crapaud congrûment pustuleux, une belle syphilis ou le Château Rouge à onze heures du soir » (6).

Dans la préface, Rémy de Gourmont a parlé en critique littéraire, ici il juge en critique moralisant. Selon notre idée de la moralité, notre conception de la vie, nous pouvons peut-être voir en Rimbaud un « caractère de femme, de fille, nativement méchant et même féroce » ; mais même en admettant qu'il soit « de sincérité nulle », par comparaison avec nos idées touchant la conduite de la vie, sa « sincérité nulle » devient une sincérité passionnée et totale quand Rimbaud s'adresse à lui-même dans son œuvre. Le génie de Rimbaud consiste dans le dialogue avec soi-même, sincère jusque dans ses plus troublantes insincérités.

Il ne s'agit pas d'approcher Rimbaud, armé de principes, mais, humble, pour contempler — même s'ils nous déplaisent — les problèmes qui l'ont travaillé au cours de sa vie, puis de voir comment il les a exprimés dans son œuvre. Avec Rémy de Gourmont nous proclamons :

« C'était quelqu'un malgré tout, puisque le génie anoblit même la turpitude. Il était poète » (7).

Mais, nous croyons plutôt que Rimbaud était poète simplement parce qu'il exprimait tout ce qu'il avait à exprimer, même la turpitude, non pas parce qu'il l'anoblissait.

(5) R. de GOURMONT. *Livre des Masques*, p. 161.

(6) *Ibid.*, p. 162.

(7) *Ibid.*, p. 162.

Elle aussi tendait irrésistiblement à s'exprimer à travers ses paroles.

Les frissons d'horreur que l'œuvre de Rimbaud a provoqués en Rémy de Gourmont l'ont empêché d'atteindre le vrai génie du poète. Il a reconnu cependant la valeur de certains de ses passages puisqu'il dit que :

« ... tous les poèmes de Rimbaud ont de l'allure et il y a dans *Les Illuminations* de merveilleuses danses du ventre » (8).

En effet, il y a partout dans l'œuvre du poète, de l'allure et une sorte de danse physique, mais ce n'est pas là tout son génie.

Cet article de Rémy de Gourmont nous paraît presque inhumain. Le critique ne s'est pas arrêté pour essayer de comprendre pourquoi Rimbaud lui a inspiré tant d'horreur et peu charitablement il lui tourne le dos, en disant :

« C'était quelqu'un malgré tout... son œuvre demeurera, tout au moins à titre de phénomène. »

L'attitude de Rémy de Gourmont s'explique sans doute par cette idée qu'il avance dans un autre article du même livre :

« Acquérir la pleine conscience de soi, c'est se connaître tellement différent des autres qu'on ne sent plus avec les hommes que des contacts purement animaux... » (9).

A-t-il senti entre Rimbaud et lui-même plus de rapports qu'il n'a voulu l'admettre ? S'est-il défendu contre cet enfant terrible qui attaque ouvertement ce que nous avons tous attaqué, mais silencieusement et au plus intime de nous ? N'a-t-il pas voulu reconnaître le dualisme — ou comme disent certains psychologues d'aujourd'hui : « l'ambivalence » — de la nature humaine, ce dualisme que Rimbaud exprime brutalement de toute la force de son corps et de son âme ?

*

* *

(8) R. de GOURMONT. *Livre des Masques*, p. 163.

(9) *Ibid.*, p. 178.

Le XX^e siècle a-t-il permis aux critiques de formuler un jugement plus complet et plus équitable ? Le recul du temps lui en donnait la facilité. Et pourtant les études que l'on a tentées nous paraissent rester fragmentaires, ou même partiales et injustes. Tout d'abord de nombreux critiques ont vu en lui le voyou et se sont défendus immédiatement :

« Il nous faut nous défendre de Rimbaud, plus qu'il ne nous faut défendre Rimbaud lui-même » (10), dit M. Benjamin Fondane dans *Rimbaud le Voyou*.

Le titre de ce livre, paru en 1933, semble indiquer que l'attitude de Rémy de Gourmont est reconnue valable par certains, même de nos jours. Malgré le titre, malgré ces mots :

« Je n'ai guère cessé de répéter que c'était un voyou » (11), l'auteur se montre plein de sympathie pour Rimbaud. Il commence par condamner (il prend, par moments, un plaisir féroce à nous les signaler) les faiblesses d'un voyou devant les difficultés de la vie quotidienne; cependant, au fur et à mesure qu'il s'absorbe dans les conflits émotionnels de Rimbaud, il sympathise avec lui, et se trouve forcé d'admettre que ni voyou ni voyant ne le représentent intégralement. Il met l'accent sur le voyou mais il a fini par apercevoir aussi le voyant.

Quelques citations prises dans ce même livre indiquent des façons de penser étrangères au siècle de Rémy de Gourmont, qui préoccupent le nôtre et qui peuvent nous rendre plus susceptibles d'approcher Rimbaud et de le comprendre, au lieu de reculer pour nous défendre.

« Le problème sexuel, chez Rimbaud, me semble gros d'une importance, dont personne ne s'est encore saisi, en raison du *trop de bruit* fait autour de l'affaire Verlaine. Mais c'est *ce trop de bruit* qui me semble suspect » (12).

« Je n'essaie nullement d'expliquer les causes qui déterminèrent l'inhibition physique de Rimbaud — j'aimerais, au contraire, qu'on me les expliquât » (13).

(10) B. FONDANE. *Rimbaud le Voyou*, p. 162.

(11) *Ibid.*, p. 167.

(12) (13) (14) *Ibid.*, pp. 227, 225, 124.

« *La Saison en Enfer* est en quelque sorte un essai de traitement psychanalytique qu'il s'impose à lui-même, par ses propres moyens » (14).

Cette façon plus large, plus scientifique aussi, d'examiner l'œuvre de Rimbaud, avait déjà été entrevue par ceux de ses amis qui l'approchèrent de plus près. Verlaine parlait de cette « prodigieuse autobiographie psychologique » qu'est la *Saison en Enfer*. Et un autre de ses amis, le meilleur peut-être, lui reconnaissait « la passion de l'examen psychologique » (15) et il ajoutait :

« Rimbaud n'écrit jamais pour des moralistes, il écrit pour de « la psychologie expérimentale. Les états psychiques, il ne les commente guère, il fait mieux ; il les sort devant nous » (16).

C'est de ce même point de vue que M. Fondane a étudié Rimbaud, mais il est tout pénétré de l'influence des doctrines psychanalytiques de Freud. Ce que Delahaye et Verlaine avaient découvert par intuition amicale, M. Fondane le redécouvre grâce à la psychanalyse. Cette façon d'expliquer le poète, pour autant qu'elle puisse nous choquer par une terminologie encore mal assimilée, n'en est pas moins encourageante. Elle révèle un désir d'esprit scientifique, par conséquent, d'impartialité. Grâce à elle, il semble que nos écrivains ne seront plus désormais en marge de la vie, enterrés sous des formules purement littéraires, mais considérés au point de vue humain.

Au XIX^e siècle, on condamne Rimbaud comme un voyou insupportable ; maintenant on en fait un cas pathologique. Il est devenu un sujet intéressant. Le mot voyou se lit désormais malade, car peu à peu nous renonçons à nos méthodes périmées de critique littéraire ; cruelles en somme. Notre époque a changé d'attitude et M. Fondane l'exprimait nettement dans son livre :

« Certes je vous accorde que pour aller délibérément à la démence, au désespoir, à la mort, *sans motif valable*,

(15) E. DELAHAYE. *Souvenirs Familiers*, p. 174.

(16) *Ibid.*, p. 182.

Rimbaud devait être ce qu'on appelle un fou ou (à la faveur de circonstances atténuantes) un malade » (17).

Cette attitude se trouve justifiée tant par la vie que par les mots de Rimbaud lui-même.

« Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*... Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade... » (18).

Pourtant ce nouveau point de vue comporte de grands dangers comme nous le montre un livre paru en 1929, où le poète est examiné en malade. Son titre n'est guère séduisant : *Un Diagnostic Médico-Littéraire. Le Poète Ardennais. Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud* et nous ne sommes pas surpris de lire vers la fin du livre :

« Et alors, le diagnostic est complet : « Dégénéré mental supérieur avec, pour la période de production littéraire, délire toxique surajouté » (19).

Rimbaud se meurt accablé sous ces termes par trop scientifiques : autant d'étiquettes. Même si cela est vrai : le diagnostic reste trop vague. On pourrait condamner ainsi beaucoup de génies. Le diagnostic nous excède parce que, si bien fondé, si bien intentionné soit-il, l'auteur n'a pas pris la peine de voir si ses idées se trouvent confirmées dans l'œuvre même. Il nous a simplement appris, par exemple, que maintenant, au lieu de dire : Rimbaud avait la manie de se promener, il faut dire : Rimbaud souffrait de « dromomanie ». Il est question aussi de toxicomanie, de dipsomanie, d'onomatomanie, etc. On a échangé un terme contre un autre sans rien apporter de neuf. Cette interprétation a été appliquée du dehors à l'œuvre, elle n'en est pas née, et la poésie de Rimbaud sur laquelle toute observation devrait se concentrer a été oubliée dans l'ardeur d'étiqueter la maladie, d'enterrer le malade.

Il faut remarquer, cependant, que le médecin, comme pris de remords, ajoute quelques pages plus tard :

(17) B. FONDANE. *Rimbaud le Voyou*, p. 167.

(18) *Lettre du Voyant*, 15-5-1871.

(19) P. 79.

« Ainsi, il a atteint le plus haut degré du sublime, il a été plus qu'un homme » et

« J'irai plus loin, Rimbaud peut être à certains points de vue, cité comme modèle aux jeunes gens de notre époque » (20).

Donc, le diagnostic si peu favorable paraît maintenant une recette à l'usage de ceux qui cherchent le sublime, et Rimbaud traité tout à l'heure de « Dégénéré mental supérieur etc... » est cité six pages plus loin comme enfant modèle aux jeunes gens trop sportifs du XX^e siècle.

Dans plusieurs de ces livres, le poète se trouve défini, du point de vue médical, comme déséquilibré mental. Leurs auteurs ont tous, croyons-nous, le grand défaut d'oublier la poésie dans leur désir de soutenir une thèse. Les médecins ne se bornent pas à s'intéresser aux souffrances de Rimbaud, à les comprendre. Ils les font disparaître sous le poids de leurs connaissances scientifiques. Leur psychologie s'est mal appliquée et nous a trop éloignés du poète. Revenons donc au poète et à son lyrisme avec le livre de M. Rolland de Renévillle, où nous étudierons une autre manière de réagir devant son œuvre.

*
* *

M. Rolland de Renévillle dans son remarquable livre *Rimbaud le Voyant* interprète le poète d'un point de vue opposé. Selon sa thèse, Rimbaud est : « fils de l'Orient par l'esprit », un « enfant *pris de vision* » qui « décide d'être véritablement le nouveau prophète qui se lèvera sur notre race pour tenter encore une fois de lui expliquer l'unité du Monde et le sens de l'Amour » (21).

Bien qu'on admette avec M. Rolland de Renévillle que Rimbaud soit un « enfant *pris de vision* », l'élaboration de cette idée nous paraît un peu forcée. Rimbaud était-il véritablement capable d'*expliquer* l'unité du monde ? Était-il capable d'expliquer son propre monde à lui ?

(20) P. 83.

(21) Rolland de RENÉVILLE. *Rimbaud le Voyant*, p. 86.

Toujours il cherche à se connaître. Il se propose comme but « sa propre connaissance entière » (22) mais lorsque, à la fin, son élan lyrique se meurt, il est loin de l'avoir atteinte et la question qui surgit du fond de son esprit angoissé est « Connais-je encore la nature ? me connais-je ? » (23). Ce n'est pas là le ton du nouveau prophète mais le cri tourmenté du suppliant. Ne se connaissant pas lui-même, il ne peut rien expliquer du Monde. Il ne fait qu'exprimer ce qu'il a vécu ; ses conflits, ses supplices. Son œuvre, d'un bout à l'autre, est une mélodie personnelle et nous dit : « c'est ainsi que moi je sens, vois, souffre, réagit ». Et l'œuvre de Rimbaud est l'expression de son inharmonie avec le Monde ; d'un monde chaotique arraché aux ténèbres de son inconscient.

D'autres poètes, même s'ils ne nous présentent pas un univers harmonieux, peuvent exprimer leur désespoir sous une forme disciplinée. Ils l'expriment totalement, et cette complète expression, en donnant un corps à la douleur, résout pour un moment le problème de leur souffrance. En les lisant, nous aussi nous éprouvons un sentiment de libération, car ils ont exprimé en même temps leur désespoir et le nôtre. Leur clairvoyance nous apprend à voir plus clair. Ils ont si bien maîtrisé leurs émotions qu'ils nous aident à mieux discipliner les nôtres. Après la lecture de leurs poèmes notre esprit trouve un nouvel équilibre et se sent prêt à vivre une vie plus riche. On pense par exemple à Baudelaire : « le premier voyant », qui, de même que Rimbaud, était tour à tour attiré et repoussé par des émotions extrêmes. Mais Baudelaire avait le sentiment profond de son ambivalence affective. Conscient du jeu de va-et-vient de ses émotions entre les extrêmes, il pouvait les soumettre à l'examen de son intelligence :

« Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires : l'horreur de la vie et l'extase de la vie » (24).

Et cette connaissance de soi qui portait sur les problèmes d'une âme tourmentée permettait à Baudelaire de faire son

(22) *Lettre du Voyant*.

(23) *Mauvais Sang*.

(24) BAUDELAIRE. *Mon cœur mis à nu*.

propre examen de conscience ; le poète en nous touchant directement, nous aide à faire le nôtre.

Incapable de critiquer aussi consciemment ses émotions, Rimbaud en souffre davantage. Il subit toute leur force sans qu'il puisse les comprendre. Elles le dominent et le bouleversent. Il ne peut penser ses émotions, tel Baudelaire ; ni se résigner, tel Laforgue, « à l'immense mystère », en se moquant de sa propre sensibilité. Replié sur lui-même, scrutant sans cesse sa propre vision, il ne peut jamais sortir de son petit monde de rêves. Il s'est toujours tenu trop loin de nous, car nous sommes des hommes « qui meurent sur les saisons » (25), pour être conscient des rapports qui existent entre son expérience et la nôtre. En proie à des conflits intérieurs, il ne dépasse pas l'individuel pour atteindre à l'universel. Il n'y avait qu'une seule expérience pour lui : la sienne, et le Monde n'existait pas.

Non, Rimbaud ne peut pas nous expliquer l'unité du Monde. D'autres poètes nous aident à construire un Univers cohérent, nous obligent à réorganiser notre esprit. Chez Rimbaud c'est l'inverse. Ce n'est qu'inconsciemment qu'il prend contact avec un public. Il ne peut nous atteindre directement. Il ne peut pas nous aider (26) : c'est nous qui devons aider Rimbaud. C'est un enfant incompris, abandonné, qui fait appel, comme tout enfant, à notre sympathie. Se dire incompris, se croire unique, n'est-ce pas l'appel suprême auquel nous nous hâtons tous de répondre ? Et Rimbaud use à outrance de ce pouvoir du malade et de l'enfant, pour réclamer notre complète attention : c'est ainsi qu'il se rend intéressant. Il nous dit par tous les moyens possibles : je ne sais pas parler, je ne sais pas agir, je ne comprends pas, je ne sais pas vivre. Je souffre. Je suis celui qui chante « dans le supplice ». Donnez-moi toute votre attention. Expliquez-moi le grand mystère. Aidez-moi...

« Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge. Et allons.

(25) *Adieu*.

(26) « Je suis loin de vendre du baume », Lettre de Paris, Juin 1872.

« Mais pas une main amie ! et où puiser le secours ? » (27).

Ne m'abandonnez pas. Je suis un petit, inquiet dans un monde où tout m'effraie par sa grandeur. Montrez-moi, de grâce, comment je peux évoluer. J'ai si peur de l'éclosion de ma propre vie. Je veux devenir homme, mais comment ? Y parvient-on d'un élan ? Quelle attitude faut-il adopter ?

« A qui me louer ? Quelle bête faut-il adorer ? Quelle sainte image attaque-t-on ? Quels cœurs briserai-je ? Quel mensonge dois-je tenir ? Dans quel sang marcher ?

« Plutôt, se garder de la justice. — La vie dure, l'abrutissement simple, — soulever, le poing desséché, le couvercle du cercueil, s'asseoir, s'étouffer. Ainsi point de vieillesse, ni de dangers : la terreur n'est pas française.

« Ah ! je suis tellement délaissé que j'offre à n'importe quelle divine image des élans vers la perfection.

« O mon abnégation, ô ma charité merveilleuse ! ici-bas, pourtant !

« *De Profundis, Domine*, suis-je bête ! » (28).

Il cherche désespérément une attitude à prendre devant le monde qui l'a frustré de son amour et qui a tourné en haine sa tendresse d'enfant. Son seul repos, c'est une grande lassitude physique, la résignation de l'enfant incompris dans un monde qu'il ne comprenait pas. Et dans les dernières phrases de ce passage de *Mauvais Sang*, on dirait le soupir d'un enfant qui a pleuré « plus que tous les enfants du monde » (29).

« Ah ! je suis tellement délaissé que j'offre à n'importe quelle divine image des élans vers la perfection ».

Est-ce là le prophète qui pourrait nous expliquer l'unité du Monde ? Même si telle fut une fois son intention, Rimbaud ne croit plus à son rôle de Messie. Pour toute explication il fait appel à nous. Il semblerait que Rimbaud exige cet essai de compréhension et qu'il nous invite à nous expliquer, à organiser, son monde incohérent :

« Vous qui prétendez que des bêtes poussent des sanglots

(27) *Adieu*.

(28) *Mauvais Sang*.

(29) *Les Déserts de l'Amour*.

de chagrin, que des malades désespèrent, que des morts rêvent mal, tâchez de raconter ma chute et mon sommeil. Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pater* et *Ave Maria*. *Je ne sais plus parler !* (30).

Obéissant à cet appel, il se fait en l'esprit un travail complémentaire ainsi que le remarque Jacques Rivière.

« J'entre dans ce livre et des issues s'ouvrent de tous côtés... Je l'ai hanté longuement... Je vais le retrouver comme un danger dont j'ai pris l'habitude... ; les vides qu'il ouvre autour de moi, Rimbaud sans doute ignore et se soucie peu de savoir par quoi ils peuvent être comblés. Mais le travail complémentaire qu'il dédaigne se poursuit en moi. Je n'accepte pas de laisser sans guérison la blessure qu'il a portée dans mon intelligence. Je la ressens avec application, je la médite, et peut-être ne pourra-t-elle être fermée que par les dogmes catholiques » (31).

On voit donc que Rimbaud ne nous explique pas l'unité du Monde, qu'il ne nous apporte aucune aide immédiate. Il nous aide par ce « travail complémentaire » qui se poursuit en nous, et nous oblige enfin à trouver une solution définitive aux problèmes suscités par son œuvre.

Et quant au « sens de l'Amour », il ne faut pas le chercher non plus dans la vie de Rimbaud. N'a-t-il pas intitulé une de ses pièces *Les Déserts de l'Amour* ? Ne dit-il pas amèrement : « La charité est cette clef. Cette inspiration prouve que j'ai rêvé ! » Il nous présente l'autre face de cette émotion — la colère agressive et la haine. Il craint de voir son cœur d'enfant. Il redoute sa tendresse et l'étrangle. Il se dit : « sans cœur », pour se sentir plus fort, armé de sa haine brutale. Il éprouvait le grand besoin d'être considéré, soutenu, compris, d'être aimé ; mais cet enfant ne comprendra que plus tard le sens de l'amour. Rimbaud ne sait ni aimer ni se faire aimer ; c'est pourquoi il est contraint d'utiliser son lyrisme comme une arme de défense.

A la page 168, M. Rolland de Renéville précise son attitude. Il parle du Bonheur : Rimbaud « avait eu l'ambition

(30) *Matin*.

(31) J. RIVIÈRE. *Rimbaud*, pp. 232-234.

de le réaliser personnellement et d'entraîner l'humanité à sa suite dans la lumière, sautant successivement les degrés de la Beauté jusqu'à ne plus se retrouver que devant son Idée pure, il avait cru pouvoir la révéler absolument par un verbe spiritualisé ».

Cette conception d'un Rimbaud qui se détache de la Beauté sensible et corporelle, pour communiquer, par la pensée, avec une Beauté spirituelle, se trouve confirmée par une partie de son œuvre ; et grâce à cette interprétation M. Rolland de Renévillle a réussi à nous expliquer des poèmes jusqu'ici incompréhensibles. Mais a-t-il suffisamment tenu compte de l'aspect voyou de l'œuvre du poète ?

Même si Rimbaud avait cru en sa vocation prophétique, il serait sans doute permis de demander s'il y crut en homme ou en enfant, et si nous n'avons pas pris le poète trop au sérieux. Sa façon de réagir passionnément, aveuglément, devant tout obstacle qui s'oppose à la réalisation de ses désirs, devrait nous mettre en garde contre cette interprétation du Rimbaud prophète. Nous espérons la transposer sur un plan plus humain, voire plus infantin.

Il est peut-être plus logique de chercher à retrouver l'enfant dans l'enfant, plutôt que de lui prêter des considérations qui viennent manifestement d'un esprit déjà mûr. C'est sans doute là l'erreur de M. Rolland de Renévillle, qui a jugé Rimbaud de l'extérieur sans avoir vraiment pénétré dans son monde. Comme s'il s'en était rendu compte lui-même, il dit à la page 86, juste avant d'avancer sa thèse :

« On évite inconsciemment de se rappeler, au cours des réflexions que suscite son œuvre, l'âge auquel il l'a conçue, tant ce fait procure à l'esprit le sentiment presque d'horreur dont les anciens rapportent qu'ils se sentaient saisis à l'approche des dieux » (32).

Si M. Rolland de Renévillle avait toujours eu à l'esprit l'âge de Rimbaud aurait-il pu dire :

« Rimbaud est une immense figure vers qui se tourne notre génération avec des sentiments presque de piété... » (33).

M. Rolland de Renévillle a répondu à l'appel du « poète

(32) R. de RENÉVILLE. *Rimbaud le Voyant*, p. 86.

(33) *Ibid.*, p. 92.

maudit », « tâchez de raconter ma chute et mon sommeil », il a même réussi à le transformer en voyant. Mais pour y parvenir il nous semble qu'il a cherché son explication loin de l'œuvre même de Rimbaud.

Cette note messianique qui résonne dans *Rimbaud le Voyant* inspire aussi l'introduction de M. Roger Gilbert-Lecomte à la *Correspondance inédite d'Arthur Rimbaud*. Nous trouvons à la page 16 :

« Je vois ensuite un enfant prédestiné, monstrueusement précoce, dressé contre tout par sa pure révolte, et d'une *constitution physique très résistante*, soudain élu, happé tout entier par un retour de flamme de l'Esprit, aspiré avec un hurlement immense parmi le silence des espaces. Et Rimbaud s'est donné tout entier, en faisant l'abandon le plus tragique de tout ce qui était sa vie individuelle pour devenir la voix de l'Esprit, le médium, la harpe de nerfs, le nouveau prophète pétri de véhémence et de colère, vivant de rage froide, consumé par le feu dévorant qui brûlait son sang, et parlant le langage inconnu du message ».

Cette théorie du « Celui-qui-inspire », de l'enfant divin, ressemble de très près à celle de M. Rolland de Renéville et la note au bas de la même page explique cette parenté d'idées.

« Plus proche encore de ma pensée est le livre de A. Rolland de Renéville sur *Rimbaud le Voyant* ; c'est d'ailleurs le seul ouvrage sur Rimbaud que je puisse admettre ».

M. Rolland de Renéville avait déjà dit : « Mais quand les Poètes auront établi la dictature de l'esprit... » Sommes-nous maintenant en présence d'un critique qui voudrait amener la dictature des critiques aussi bien que celle des poètes ?

*
* *
*

On ne nie pas qu'il y ait une part de vérité dans cette interprétation de Rimbaud (puisque tout enfant est un Messie dont on n'entend pas la voix) mais nulle interprétation ne peut embrasser toute la vérité et chaque tentative d'expli-

cation devrait être avancée avec la plus grande réserve. Pourquoi n'admettre qu'un seul ouvrage sur Rimbaud ? Chaque livre nous a apporté, et nous apportera, du nouveau. Il y a tant de clefs à son œuvre ; personne ne peut les manier toutes à la fois. Dans quelques années tout sera à repenser et à réécrire sur Rimbaud (34). En attendant cette nouvelle mise en valeur du poète maudit ne pouvons-nous pas examiner avec intérêt tout livre qui le présente sous un jour original ? Constatation naïve et très évidente, mais si rarement faite qu'elle mérite de trouver sa place ici.

Il a été difficile d'approcher Rimbaud, tant la controverse a été féroce entre ceux qui le critiquent. Entraînés inévitablement dans la mêlée, nous avons cru bien faire d'exposer les différentes façons dont on a réagi devant l'œuvre de Rimbaud, afin d'y voir plus clair nous-mêmes. La vérité est sans doute dans une troisième interprétation, celle du juste milieu. Et nous avons été confirmés dans cette opinion par l'œuvre de Jacques Rivière, compréhensive, et qui pourtant n'exclut pas les réserves.

Il est intéressant de noter que le titre de son livre est *Rimbaud* et non pas *Rimbaud le Voyant* ou *Rimbaud le Voyou*. L'auteur voit les deux côtés de Rimbaud, le voyant et le voyou. Il a vu et accepté ce dédoublement de la nature humaine, que le poète a pressenti, mais n'a pu accepter. Jacques Rivière a vu en Rimbaud l'enfant fait de contradictions.

« Derrière l'enfant courbé de colère et d'injure, il faut voir l'enfant droit, vierge, inentamé... » (35).

Il accepte les deux extrêmes et nous dit que Rimbaud « a été construit pour demeurer un enfant à travers la vie, un enfant avec son cœur intact et méchant, avec son innocence et sa tyrannie ».

Nous rapprocherons de l'étude de Jacques Rivière les deux ouvrages récents de MM. Eliemble et Gaucière (36) et de

(34) Voir l'Appendice sur *Rimbaud et Verlaine*.

(35) J. RIVIÈRE. *Rimbaud*, p. 42-44.

(36) ETIEMBLE et GAUCIÈRE. *Rimbaud*,

M. Daniel-Rops (37), car ils ont su comme lui ne pas voir dans Rimbaud un aspect isolé mais retrouver l'enfant qu'il est demeuré toute sa vie. Nous pensons toutefois que, pour des raisons diverses, ils n'ont pas tiré de cette méthode tout le profit qu'elle pouvait apporter.

L'ouvrage de MM. Etiemble et Gaucière, dédié à Jacques Rivière, semble vouloir retrouver, sous une forme plus moderne, la méthode dont Rivière s'était servi pour aborder Rimbaud. Mais il apporte aussi des idées tout à fait nouvelles. MM. Etiemble et Gaucière voient en Rimbaud un révolutionnaire qui finalement « redécouvre le sens de la terre et renonce à une imagination dont il a vérifié l'impuissance » (38) ; le dernier mot de la *Saison en Enfer*, c'est « le triomphe du réalisme absolu et pragmatique sur un réalisme corrompu d'idéalisme » (39). La chute de Rimbaud, son échec, son renoncement à la poésie sont à leurs yeux « une grande victoire humaine » (40) et sans doute cette victoire a-t-elle « coûté cher » puisqu'elle a détruit Rimbaud, mais, comme le poète l'a dit lui-même, « qu'importe ! » Car pour eux, ce qui compte, c'est moins l'individu que la race et que la société ; et ils préfèrent au rêve même rempli de poésie la réalité même médiocre et douloureuse. Ils voient dans l'œuvre de Rimbaud un ensemble logique où transparait l'inquiétude du poète qui ne s'est pas encore trouvé ; elle se termine en une abdication qui est l'acte d'un être qui a souffert en se cherchant et auquel le renoncement et la vision froide de la réalité devraient enfin apporter la sérénité et le calme. Mais Rimbaud tout en connaissant « la solution », « se savait inapte à la réaliser » (41).

Les conclusions de M. Daniel-Rops sont fort différentes, bien que lui aussi se soit attaché à voir dans Rimbaud le drame d'une âme d'enfant. La chute de Rimbaud rappelle la chute de Satan : l'enfant coupable trouve son châtiment ;

(37) DANIEL-ROPS. *Rimbaud* : le drame spirituel.

(38) ETIEMBLE et GAUCIÈRE. *Rimbaud*, p. 241.

(39) *Ibid.*, p. 241.

(40) *Ibid.*, p. 235.

(41) *Ibid.*, p. 242.

ainsi, son silence est moralement heureux et bienfaisant. Etiemble et Gaucière sacrifient Rimbaud à la société, Daniel-Rops le sacrifie à Dieu et aux lois de la morale catholique. Les premiers étudient Rimbaud en marxistes, le second en chrétien ; mais c'est finalement pour le condamner, tous les deux.

Aussi nous semble-t-il qu'ils fuient le véritable problème. L'étude d'Etiemble est compréhensive, originale, minutieuse, solidement étayée sur les textes (peut-être même à l'excès car elle est alourdie de citations) ; mais l'auteur se contente de voir avec Rimbaud ; sans doute nous aide-t-il à voir, nous-mêmes, mais il ne répond pas à la question essentielle : pourquoi Rimbaud a-t-il vu ainsi, et qu'y a-t-il derrière sa vision ?

L'étude de Daniel-Rops est beaucoup moins détaillée, et l'auteur s'est borné à choisir avec soin quelques citations pour appuyer ses croyances : par moments il semble qu'on y voie plus clair, mais lui aussi aborde mal le vrai problème ; après avoir situé Rimbaud, d'ailleurs avec une compréhensive sympathie, sur le plan humain, il le transportera hors du monde, parlera de ses expériences mystiques, affirmera qu'il a entrevu « une réalité véritablement occulte et interdite » (42) ; et à partir de ces affirmations systématiques et pas toujours fondées, il sera amené à conclure que Rimbaud, au sens plein du terme « est inexplicable » (43). Il est plein de sévérité pour les psychanalystes dont Etiemble et Gaucière ont subi l'influence, et qui ont le tort de vouloir tout expliquer ; mais lui-même, partant d'une idée préconçue, finit par n'expliquer rien.

Nous pensons, quant à nous, qu'il est possible, sans tomber sous le reproche d'apporter une méthode trop systématique, de donner, du moins sur certains points, des explications. Nous discernons chez Rimbaud, comme Etiemble et Gaucière, une révolte, mais peut-être ne la voyons-nous pas de la même façon : il se refuse à admettre la *naissance* qui est déjà une première discipline puisqu'elle nous force à accepter et à subir la vie : tel un bouddhiste,

(42) DANIEL-ROPS. p. 188.

(43) *Ibid.*, p. 207.

grâce à une série de métamorphoses, il espère échapper à cette peine de vivre, au cycle éternel de la vie et de la mort. Sa révolte est, si l'on veut, *biologique*, et si le catholicisme y a une part c'est parce que l'idée catholique, elle aussi, montre la corruption dès la naissance, puisque dès notre entrée dans le monde nous sommes marqués du péché ; mais ce n'est là qu'un aspect de la pensée de Rimbaud, qui subissait avant tout le rythme de la nature et de la vie ; trop de critiques aujourd'hui semblent l'oublier, et, pour des raisons diverses, influencés par leurs conceptions antinaturalistes, faussent le poète sous prétexte de l'expliquer. Nous pensons que pour l'étudier il faut plus que jamais se pencher sur lui, surveiller ses réactions individuelles en face de la vie, comprendre ses souffrances et ses joies, le voir tel qu'il fut et non à travers nos propres idées ou nos préjugés. C'est la préoccupation constante qui guide notre étude.



Ce point de vue nous ramène à Rimbaud lui-même, l'enfant dont son ami Delahaye a dit :

« Je parlais d'heures passées à des « lectures » . n'exagérons rien. Lui et moi étions encore des presque enfants et avions besoin d'interrompre parfois nos conversations graves par de simples gamineries » (44).

Cette scène intime s'est passée dans les Ardennes en février ou mars 1871. Rimbaud avait déjà écrit une vingtaine de ses poèmes. Retenons cette scène si fraîche, si enfantine, et relisons ces mots écrits dans la préface de l'édition de 1898 des *Œuvres de Jean-Arthur Rimbaud*.

« Au lecteur, maintenant d'admirer, comme il convient, le poète : en n'oubliant jamais, au cours des feuillets que l'œuvre lue, si géniale soit-elle, sort d'un cerveau de seulement quinze, seize, dix-sept, dix-huit ans d'âge réel » (45).

(44) DELAHAYE (E.). *Souvenirs Familiers*, p. 101.

(45) Paterne BERRICHON et Ernest DELAHAYE. Edition *Mercure de France*, p. 8.

On ne peut trop songer à ce passage en essayant d'étudier Rimbaud, l'enfant.

Allons maintenant à l'œuvre elle-même :

« Ces écritures sont d'un jeune, tout jeune *homme*, dont la vie s'est développée n'importe où, sans mère, sans pays, insoucieux de tout ce qu'on connaît, fuyant toute force morale, comme furent déjà plusieurs pitoyables jeunes hommes » (46).

Le mot *homme* sur lequel Rimbaud insiste (c'est lui qui souligne) indique plutôt son désir de se vieillir pour l'être (le même désir se manifeste très souvent et dans sa poésie et dans ses lettres), car il dit dans la même pièce :

« Vrai, cette fois j'ai pleuré plus que tous les enfants du monde ».

Par l'âge, Rimbaud est un enfant lorsqu'il écrit ses poèmes : il l'était encore lorsqu'il y renonça. Par ses émotions et son tempérament, il le demeura toute sa vie ; et cela explique son destin. Mauriac l'avait bien vu quand il écrivait :

« L'horrible et sublime destin de Baudelaire, de Verlaine, de Rimbaud tient dans le don effrayant de ne pouvoir vieillir » (47).

*

* *

Il nous a paru nécessaire de consacrer cette étude aux critiques avant de revenir à Rimbaud l'enfant, puisque le travail patient et minutieux qui se poursuit pour découvrir les faits de sa vie, pour tracer le vrai cadre chronologique de son œuvre, est mené, malheureusement, dans une atmosphère de controverse, qui nous empêche de le comprendre. Critiques et biographes au lieu d'étudier Rimbaud se sont disputés entre eux, à propos de telle date, de tel détail, de tel manuscrit. Il y a même une sorte de critique mesquine qui prétend que seuls ceux qui ont un manuscrit authentique sous la main, sont capables d'apprécier Rimbaud.

Il est évident qu'il faut savoir ce que Rimbaud a vérita-

(46) *Les Déserts de l'Amour*.

(47) Fr. MAURIAU. *Le Jeune Homme*, p. 32.

blement écrit. Les détails peuvent être de toute importance Mais pourquoi cette controverse acharnée à propos d'un enfant ?

Rimbaud se trouve déjà comparé à un voyant, à un voyou, à un poète maudit, à un saint, à un crapaud, à un fumiste réussi, à Julien Sorel, à Villon, à Faust, à Peer Gynt, à Adam, au Bon Samaritain, à Jean-Baptiste, aux Quatre Evangélistes, à Ezéchiel, à Isaïe, au Messie, à Jésus, au Diable, à Dieu, à Oreste. On dirait plutôt un petit Astyanax né dans un monde où les grandes personnes ne savent que faire de leur amour et de leur haine. Il risque de rester tel qu'il était pendant sa vie — un enfant incompris.

Certains trouveront que nous avons trop insisté sur Rimbaud l'enfant, que nous avons rapetissé sa stature de prophète, et négligé son influence en tant que figure littéraire. Cela vient de notre désir de trouver le meilleur moyen d'aborder le poète.

Constater que Rimbaud était un génie précoce, dire qu'on doit avoir sans cesse à l'esprit l'âge auquel il a conçu son œuvre, ne suffit pas, si, cela dit, on l'oublie aussitôt après. On a tendance à oublier cette jeunesse une fois qu'elle a été signalée. Trop souvent on sépare l'épithète « enfant génie » en deux parties, pour parler uniquement du génie, et l'enfant passe au second plan. Tel Astyanax laissé dans la coulisse pendant qu'autour de lui s'élabore tout le drame.

Nous — faux-nègres — sauvages civilisés, enfants traîtres à notre jeunesse, primitifs apprivoisés — nous continuons à faire cercle autour de Rimbaud, — le vrai primitif, l'enfant éternel — pour le juger en grandes personnes. Comme s'il avait prévu cette attaque dont il avait déjà souffert de son vivant, il s'écrie :

« Pas même un compagnon. Je me voyais devant une foule exaspérée, en face du peloton d'exécution, pleurant du malheur qu'ils n'aient pu comprendre, et pardonnant ! — Comme Jeanne d'Arc ! — « Prêtres, professeurs, maîtres, vous vous trompez en me livrant à la justice. Je n'ai jamais été de ce peuple-ci ; je n'ai jamais été chrétien ; je suis de la race qui chantait dans le supplice ; je ne comprends

pas les lois ; je n'ai pas le sens moral, je suis une brute : vous vous trompez. »

« Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres, vous, maniaques, féroces, avares. Marchand, tu es nègre ; magistrat, tu es nègre ; général, tu es nègre ; empereur, vieille démangeaison, tu es nègre : tu as bu d'une liqueur non taxée, de la fabrique de Satan. — Ce peuple est inspiré par la fièvre et le cancer. Infirmes et vieillards sont tellement respectables qu'ils demandent à être bouillis. — Le plus malin est de quitter ce continent, où la folie rôde pour pourvoir d'otages ces misérables. J'entre au vrai royaume des enfants de Cham » (48).

Les générations méritent cette amertume. Elles doivent éprouver une terrible honte devant la faillite du génie de Rimbaud, poète qui a si brutalement posé l'énigme de l'enfant, l'énigme de toute vie. C'est nous qui sommes trop stupides pour la déchiffrer, c'est nous qui avons contrarié la pleine expansion du génie de ce poète de « mauvais sang ». Rimbaud le savait. En cela il était le voyant, et nous, les aveugles.

Il nous faut laisser de côté la vieille croûte de nos préjugés d'adulte, et revoir la vision de notre enfance, avant de pouvoir apprécier Rimbaud, avant de comprendre pourquoi ce poète resta enfant toute sa vie. Et si nous pouvons voir Rimbaud tel qu'il était lui-même, au lieu de le recréer à notre image et à notre ressemblance, nous serons, peut-être, en voie de mieux comprendre l'enfant et la vie.

(48) *Mauvais sang.*

CHAPITRE II

Rimbaud et son corps - Lyrisme musculaire

« *Homme* de constitution ordinaire, la chair n'était-elle pas un fruit pendu dans le verger ; ...ô journées enfantes ! ...le corps un trésor à prodiguer ; »

(« Jeunesse. II »)

« Hourra pour l'œuvre inouïe et pour le corps merveilleux pour la première fois !... »

(« Matinée d'Ivresse »)

Nous voudrions d'abord comparer le lyrisme de Rimbaud au langage de l'enfant qui, incapable encore de comprendre tout ce qu'il ressent, sait pourtant donner aux émotions qui agitent son corps et bouleversent parfois son esprit, une expression directe et vigoureuse.

Pour Rimbaud, le lyrisme est un moyen d'expression simple et primitif, naissant au même instant que la parole ; le chant spontané et joyeux de l'enfant à la jeunesse du monde.

En lisant ses premiers poèmes on ne peut s'empêcher de songer à la *Préface de Cromwell*, où Victor Hugo avait écrit :

« Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui. En présence des merveilles qui l'éblouissent et qui l'enivrent, la première parole n'est qu'un hymne. Il touche encore de si près à Dieu que toutes ses méditations sont des extases, tous ses rêves sont des visions. Il s'épanche, il chante comme il respire... Sa pensée, comme sa vie ressemble au nuage qui change de forme et de route, selon le vent qui le pousse.

Voilà le premier homme, voilà le premier poète. Il est jeune, il est lyrique. La prière est toute sa religion, l'ode est toute sa poésie. Ce poème, cette ode des temps primitifs, c'est la Genèse. »

La « Genèse », c'est là tout le thème de l'œuvre rimbaldienne. Rimbaud nous ramène à la naissance de la parole et du monde. Il retrouve, non pas par une recherche systématique, mais d'instinct, les pouvoirs primitifs du lyrisme. Ce « mystique à l'état sauvage » (1), parce qu'il réagit de façon barbare et primitive, ne tarde pas à se dépouiller des influences de ses devanciers pour trouver vite son expression personnelle. Le style oratoire, cher aux romantiques, ne se présente guère à son esprit pour traduire ses réactions instinctives. Dans son œuvre, il est très peu d'effets faciles, et presque aucune cheville. Ses visions sont saisies au moment où elles apparaissent dans sa conscience : les mots sont comme forgés sur place en réponse à un besoin pressant, immédiat. Leur intensité et la fraîcheur de sensation qu'ils respirent engendrent des rythmes neufs (2), et produisent parfois une « collision flamboyante de mots rares » (3). Grâce à ce « jaillissement précipité de sensations violentes » (4) le lyrisme se renouvelle. Aussi Rimbaud a-t-il élargi le champ de notre sensibilité et révélé à tous les hommes de nouvelles façons de sentir.

Les premiers poèmes de Rimbaud chantent la joie qu'il éprouve de se libérer de ses angoisses : ils semblent se suffire à eux-mêmes. La douleur ne résonne que doucement comme une basse, dans ce lyrisme tout en joie violente et en révolte furieuse. Le poète se détend, sa personnalité se réjouit de ses fonctions multiples et Rimbaud paraît éprouver dans plusieurs de ces poèmes une pleine satisfaction organique.

Cette frénésie physique, accompagnée d'un rythme de danse nous fait songer aux conseils que donne Théodore de

(1) Paul CLAUDEL. Préface aux *Œuvres de Rimbaud*, « Mercure de France ».

(2) « ... avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. » *Délires II*.

(3) L'expression est de Paul Vaché.

(4) E. DELAHAYE, *Rimbaud*, p. 86.

Banville à celui qui voudrait écrire une ode « qui est le lyrisme par excellence, ou qui, pour mieux dire, n'est que lyrisme » (5).

« Dans l'Ode, fuyez comme la peste la forme didactique, le raisonnement et les phrases incidentes. Il ne faut jamais oublier que l'Ode chantée a servi d'accompagnement à la danse extasiée des Nymphes au bord des sources sacrées, et qu'elle a animé la colère des Ménades, frémissantes de l'amour du dieu. Il y faut toujours une sorte de fureur... » (6).

Et Rimbaud, qui aimait « tous les poètes, tous les bons Parnassiens, — puisque le poète est un Parnassien » (7) se rappellera cette recommandation du maître de Parnasse, lorsqu'il écrira :

« Le poète prendra le sanglot des infâmes,
La haine des forçats, la clameur des maudits,
Et ses rayons d'amour flagelleront les femmes,
Ses strophes bondiront : Voilà ! Voilà ! bandits ! » (8)

« Danse extasiée », frémissement et fureur se font toujours sentir à travers les « rythmes instinctifs » dont Rimbaud se sert pour renouveler la langue poétique.

C'est seulement en évoluant, lorsqu'il comprendra que la vie ne se passe pas uniquement sur le plan physique, qu'il essaiera de soumettre ses réactions au contrôle de sa raison et de penser ses émotions, et renoncera à cette joie de manier les mots.

On s'aperçoit que déjà dans les *Illuminations* les cadences deviennent moins violentes. La musique est toute en notes éteintes : écho et apaisement des rythmes heurtés des poèmes tels *Paris se repeuple*, *Bal des pendus*, et *Les Assis*. A la place de cette strophe :

« Il crispe ses dix doigts sur son fémur qui craque
Avec des cris pareils à des ricanements,
Puis, comme un baladin rentre dans la baraque,
Rebondit dans le bal au chant des ossements » (9).

nous avons la douce mélodie d'une prose poétique :

(5) Th. de BANVILLE. *Petit traité de versification française*, p. 115.

(6) *Ibid.*, p. 181.

(7) Lettre du 24 mai 1870 à Théodore de Banville.

(8) *Paris se repeuple*.

(9) *Bal des Pendus*.

« Depuis lors, la Lune entendit les chacals piaulant par les déserts de thym, — et les églogues en sabots grognant dans le verger... » (10).

Le chant mâle d'une brutalité désespérée se mue en la complainte lasse et triste d'un enfant abandonné :

« Les voix instructives exilées... l'ingénuité physique amèrement rassise... Adagio. — Ah ! l'égoïsme infini de l'adolescence, l'optimisme studieux : que le monde était plein de fleurs cet été ! Les airs et les formes mourant... Un chœur, pour calmer l'impuissance et l'absence ! Un chœur de verres, de mélodies nocturnes... En effet, les nerfs vont vite chasser » (11).

La musique de la *Saison en Enfer* est tout entière dans le flux et le reflux de ces deux chansons, l'une *presto* et l'autre *adagio*. Elles alternent dans *Mauvais sang* dont voici un passage particulièrement intéressant :

« Allons ! La marche, le fardeau, le désert, l'ennui et la colère.

A qui me louer ? Quelle bête faut-il adorer ? Quelle sainte image attaque-t-on ? Quels cœurs briserai-je ? Quel mensonge dois-je tenir ? — Dans quel sang marcher ?

Plutôt, se garder de la justice. — La vie dure, l'abrutissement simple, — soulever, le poing desséché, le couvercle du cercueil, s'asseoir, s'étouffer. Ainsi point de vieillesse, ni de dangers : la terreur n'est pas française.

— Ah ! je suis tellement délaissé que j'offre à n'importe quelle divine image des élans vers la perfection.

O mon abnégation, ô ma charité merveilleuse ! ici-bas, pourtant !

De profundis, Domine, suis-je bête ! »

Plus subtiles, plus complexes, elles frémissent à travers *Adieu* qui, lourd de regrets, chante un courage sans espoir. C'est que Rimbaud n'est pas parvenu à les unifier en une seule mélodie affranchie de violence et de timidité. Il n'en a pas fait la synthèse, et dans son supplice il oscille entre les

(10) *Après le Déluge.*

(11) *Jeunesse III.*

deux extrêmes. Il ne peut pas aimer. Il demeure un « féroce infirme » (12) et la ligne mélodique épouse fidèlement la courbe vacillante de ses émotions.

*
* *
*

Pour le moment revenons à la « virginité du premier âge » (13), qu'on pourrait appeler la période physique, celle du « cher corps ». Deux citations, l'une de Victor Hugo, l'autre de Théodore de Banville nous ont amené à parler de quelques éléments du lyrisme de Rimbaud. Un article de M. Jules de Gaultier, sur *Le Lyrisme physiologique et la double personnalité d'Arthur Rimbaud* paru dans le *Mercur* de France le 1^{er} mars 1924, nous aidera peut-être à mieux apprécier l'originalité et la valeur de ses premiers poèmes.

Selon les idées de M. Jules de Gaultier, nos premiers efforts de communication par vibrations sonores avaient une fonction biologique perdue depuis longtemps. Ces vibrations sonores étaient le prolongement de l'extériorisation d'une vibration nerveuse « identifiée avec la réalité même de l'émotion physiologique ». Cris, nerfs, et émotions, étaient étroitement liés, concordant tous à exprimer la même réalité. Au cours de l'évolution, les cris perdent leur pouvoir de nous détendre. Ils ne peuvent plus aider l'organisme à se décharger des émotions qui le secouent. Les vibrations nerveuses ne peuvent plus s'écouler en se prolongeant en des vibrations sonores. Elles cessent d'exprimer un processus organique et deviennent seulement des signes conventionnels de ce processus. L'homme perd donc, en partie, sa faculté de se satisfaire totalement, pour gagner — par une intervention mentale — « un pouvoir plus grand sur les choses ».

« Car le langage cesse d'être pour l'organisme ce moyen parfait qu'il fut naguère de se libérer d'une émotion, de transmuier intégralement la vibration nerveuse en une

(12) « Les femmes soignent ces féroces infirmes retour des pays chauds », *Mauvais Sang*.

(13) Victor Hugo. *Préface de Cromwell*.

vibration sonore, de se propager victorieusement dans l'espace et de se communiquer à d'autres organismes » (14).

La vibration sonore, en acquérant une valeur intellectuelle, a perdu sa réalité propre et sert désormais de moyen « en vue d'un but auquel elle n'était pas naturellement destinée ».

Le signe n'est plus en rapport intime avec la chose signifiée. Les mots vidés de sens, c'est-à-dire d'émotion nourricière, ne sont plus que l'écorce desséchée de notre vie mentale. Ils ne disent plus ce que nous voudrions dire. Ils n'expriment plus nos émotions intimes, tant ils ont été usés. Devenus des jetons à l'emploi d'un chacun, ils ne sont plus au service de nos idées personnelles. Ils nous dominent même : lisses et sans caractère individuel, ils trahissent nos sentiments.

A la page 294 on apprend la fonction que M. Jules de Gaultier attribue à la poésie.

« Or la poésie est envisagée ici comme une tentative biologique en vue de reconstituer, par des moyens nouveaux, appropriés aux circonstances du nouveau langage, le pouvoir ancien. Avec le rythme et la cadence, avec le nombre, avec l'assonance dont la rime est un cas, la poésie renoue la chaîne physiologique que l'intervention mentale avait brisée... » et

« Le lyrisme reconstitue le pouvoir d'attirer à la surface de nous-mêmes la vibration intérieure de nos nerfs. »

Toute poésie, tout lyrisme n'obéit pas à cette théorie, loin de là : mais le lyrisme de Rimbaud y correspond, puisqu'il semble restituer au mot son élément physiologique (15). Ses mots sont tout imprégnés de la sensation organique qui les fait naître et retrouvent leur pleine valeur d'autrefois. Rimbaud nous rend une partie de cette faculté

(14) P. 293.

(15) Il n'est sans doute pas inutile de se rappeler que Rimbaud, le premier en France, a écrit avec *Marine* et *Mouvement*, deux chefs-d'œuvre poétiques en vers libres dont on a dit que c'est « la parole même dans toute sa force d'origine... l'expression verbale ramenée au plus près de l'émotion physiologique primitive et de son mouvement naturel, avant toute détermination de la langue et de ses formes générales, prose, vers ».

M. Robert de Souza dans *Phalange*, n° 56.

de détente organique que nous avons perdue au cours de l'évolution. Avec lui nous vibrons sous la puissance ancienne de la parole. Il nous fait remonter même jusqu'à l'époque où le langage, tel que nous le connaissons aujourd'hui, n'était pas encore formé, et nous reprenons contact avec la force primitive de l'inconscient — « le grand soi ».

Ce retour aux origines du langage est d'une importance capitale, parce que, pour lui, le problème du langage consiste en même temps à trouver une attitude devant la vie et un contact avec le monde qui l'environne. En perdant son enfance, il perd son langage et n'en trouve pas d'autre approprié aux circonstances nouvelles et sans cesse changeantes. Il s'écriera donc « Plus de mots » ; et il devient « maître du silence ». Cet échec humain se fait sentir par un échec littéraire. N'y a-t-il pas en effet qu'un échec ? Il écrit *Adieu*, puis, comme Alceste, va trainer dans un désert sa haine du monde.

Cependant, dans cette première période où naissent ses joyeux poèmes lyriques, Rimbaud se contente de décrire toute une gamme de sensations musculaires. Le corps attire son attention. C'est une découverte.

« *Homme* de constitution ordinaire, la chair n'était-elle pas un fruit pendu dans le verger, — ô journées enfantes — le corps un trésor à prodiguer... » (16).

Il le contemple, non pas avec regret comme dans les *Illuminations* où, « l'ingénuité physique » est « amèrement rassise » (17), ni avec cynisme comme il le fera plus tard quand son corps sera « à vendre » (18), mais sans arrière-pensée, trop heureux de nous exhiber à travers la richesse voluptueuse de ses mots, la fraîcheur enthousiaste de ses mouvements.

Vérifions par un exemple concret le caractère éminemment physique et brutal des premières poésies de Rimbaud.

Songons au poème *Paris se repeuple*. Rimbaud réagit de façon musculaire et traduit les mouvements de son corps dans ce poème lyrique. Les mots sont prêts d'éclater sous

(16) *Jeunesse II*.

(17) *Jeunesse III*.

(18) *Solde*.

l'émotion qui y coule. On commence par lire ces vers d'une voix posée, puis l'émotion se glisse en nous peu à peu et quand elle nous possède tout entier, la voix s'enfle jusqu'au cri. Le coup de fouet nous cingle la chair. Notre corps vibre et la réaction passionnée de Rimbaud se répercute en nous.

L'intensité de vie qui s'en dégage doit nous apparaître spontanée et puissamment originale si nous évoquons par contraste le poème de Leconte de Lisle dont on l'a si souvent rapproché : *Le Sacre de Paris*. Chez Leconte de Lisle, presque aucun accent personnel, le poète se borne à transcrire, aussi fidèlement que possible, une émotion, et tâche de nous faire sentir plus qu'il n'a senti lui-même. Il se plaît à manier des mots vides de contenu affectif.

Rimbaud, au contraire, sent si intensément que l'émotion lui dicte les mots. Il a quelque chose de personnel à nous communiquer ; et sa façon personnelle de sentir se traduit dans la texture même de son poème. Chaque mot a une racine et tire sa sève de l'expérience vitale du poète. Son et rythme renforcent la même expérience et nous obligent à réagir et à répondre.

Dans les expressions « le troupeau roux des tordeuses de hanches », « les cordes de vos cous », « hargneux, pourris », « geignant sur vos entrailles », « tordra ses poings ardus », l'intensité et la violence de son émotion s'affirment dans le craquement des consonnes, et le sifflement des voyelles aiguës.

Les muscles de nos lèvres sont tendus en une moue dédaigneuse pour prononcer le vers :

« Voici le troupeau roux des tordeuses de hanches »
 vvasi læ trupo ru de tordəzə də ā : \

L'r suivi de u de la syllabe tru exprime, de même que le mot ru, un grondement de haine. Le p s'appuyant sur le o exprime le mépris et le dégoût, que renforcent la netteté des t, l'aigre s du début et le z et le s sifflé de la fin. Le ə de la syllabe zə avec la liaison vocalique dəā : \ produisent l'effet d'un balancement, d'un haussement de hanches. Le martèlement des consonnes t, r, d évoque l'idée des souliers qui battent le trottoir, le mouvement pesant, lourd, et

maladroit, tant détesté de Rimbaud qui sans cesse est en fuite fiévreuse.

Cette petite étude des sons illustre une des caractéristiques du génie de Rimbaud : la sûreté avec laquelle il choisit ses mots. Il les accapare pour son service particulier, tous sont parfaitement adaptés à exprimer les frémissements de sa sensibilité.

Il est à noter que Rimbaud affectionne la combinaison de consonnes *rd*, par exemple dans les mots « ardu », « tordeuses », « tordra », « corde ». Et avec le mot « merde » il a écrit toute une lettre à Verlaine (19). Cette combinaison *rd* a un son âpre et comme rugueux. Pour prononcer ces deux consonnes les muscles travaillent avec une intensité exceptionnelle : la gorge se contracte comme celle d'un homme qui va cracher.

Rimbaud se plaît, en effet, à cracher ses mots. Ainsi « la gargouille d'une fontaine » qui verse son jet d'eau, comme dit Montaigne « d'un cours rompu ». On se souvient que Rimbaud savait par cœur le texte d'où cette expression est tirée et la répétait à chaque instant à Izambard, son professeur de rhétorique.

« Le poète, assis sur le trépied des Muses, verse de fureur tout ce qui lui vient à la bousche, comme la gargouille d'une fontaine, et luy eschappe des choses de diverse couleur, de contrayre substance, et d'un cours rompu » (20).

Montaigne se gaussait peut-être de ses lecteurs mais la citation avait pour Rimbaud un grand intérêt (21), parce qu'elle confirmait ses idées touchant l'inspiration du poète et répondait parfaitement aux exigences de sa personnalité. Son élan poétique n'est trop souvent qu'une forme d'agression et les mots de Montaigne sanctionnent cet emploi agressif et musculaire du lyrisme.

Ce lyrisme du corps trouve sa pleine expression, à la fois intense et naïve, dans le *Bal des pendus* où Rimbaud

(19) Voir p. 126 *Rimbaud raconté par Paul Verlaine*.

(20) IZAMBARD. *A Douai et à Charleville*, p. 66.

(21) Car Rimbaud, n'est-il pas semblable à la pythie qui, la raison troublée, s'exprimait en paroles désordonnées qu'un prêtre, placé auprès d'elle, devait interpréter ?

décrit des hommes qui, dans leur pendaison, ont éprouvé les extrêmes supplices musculaires. Ils ont subi tous les tourments du corps, toutes les affres de l'émotion. Le poème nous paraît comme un chant des muscles. Consonnes et voyelles s'entrechoquent dans leur danse macabre, pareilles aux « squelettes de Saladin » gigottant sous la bise glaciale.

« Et se sentant encor la corde raide au cou,

Il crispe ses dix doigts sur son fémur qui craque
Avec des cris pareils à des ricanements, ».

Ce rythme et cette combinaison de mots qui traduisent une sensation musculaire se rencontrent souvent dans les poèmes de Rimbaud.

Ici, et en beaucoup d'autres poèmes, le lecteur a l'impression d'un acrobate qui fait jouer ses muscles pour sa propre joie et pour l'admiration des spectateurs. Nous sommes à l'époque de la vie du poète où il s'abandonne au plaisir de palper les mots, et semble y trouver une satisfaction totale. Il les trouve bons comme l'enfant qui aime son corps et s'intéresse à tous les jolis mouvements de ses jambes. Les premiers poèmes de Rimbaud sont tous animés d'une vigueur physique. Ils sont nés de sa chair et de son sang. Le chant lyrique qui s'exprime à travers des mots tendus comme des muscles semble soulager ses nerfs, apaiser son esprit, le consoler. L'heure où ses conflits émotionnels prendront le dessus n'est pas encore venue.

■

* *

Quelle est la signification réelle de cet épanouissement physique dont Rimbaud cherche à donner l'impression à travers son vocabulaire et les combinaisons phonétiques auxquelles il se livre ? Il correspond sans doute à des états très directement vécus par lui. Dans cette période où il n'a pas encore souffert de l'esclavage social qui finira par épuiser en lui toute source de création, il est plein de confiance dans cette nature dont il se sent un élément particulièrement conscient ; il vit en elle ; c'est à elle que s'adressent ses cris de joie ; elle est son public. Il lui doit

les émotions qu'il éprouve ; et il les lui rend, élaborées et sublimées par son génie poétique. Il est particulièrement émouvant de sentir sous les mots qui en sont le symbole, cet échange passionné entre Rimbaud et la nature, qui est à la fois la confidente et la source de ses émotions ; elle est la mère en même temps qu'elle est le public sans lequel il n'est pas de vraie poésie.

La Nature est, pour Rimbaud, un symbole de la mère. Il nous le dit explicitement et aussi sous maintes formes imagées. Puisque ce symbole de la Mère-Nature est fréquent chez tous les poètes et pareil chez presque tous les hommes — la terre étant notre mère commune — on croirait peut-être superflu d'en énumérer ici des exemples pris dans l'œuvre de Rimbaud. Pourtant, l'intérêt est précisément d'étudier la façon dont le poète humanise la nature, de voir comment il fait siens des symboles universels, d'apprécier la couleur spéciale qu'ils prennent dans ses rêves.

Rimbaud a donné de cette notion une expression directe dans sa correspondance et aussi dans quelques-uns de ses poèmes. Mais bien que l'expression symbolique soit plus intéressante par son originalité, il ne nous a pas semblé stérile de relever des passages essentiels dont l'interprétation n'est pas douteuse. Ainsi, dans une lettre à son ami Ernest Delahaye, Rimbaud commence en écrivant :

« O Nature ! ô ma mère ! »

et termine :

« Je n'ai rien de plus à te dire, la contemplotate de la Nature m'absorculant tout entier : Je suis à toi, ô Nature, ô ma mère ! » (22).

Lorsqu'il n'avait que quinze ans, Rimbaud avait déjà annoncé, dans *Sensation* (23), ce thème essentiel de son lyrisme.

« ...l'amour infini me montera dans l'âme ;
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, — heureux comme avec une femme ».

Plus tard, le rêve « fraîchira », tristesses et conflits

(22) Mai 73,

(23) Ecrit en mars 1870.

envahiront l'esprit, mais ici tout n'est que douceur et paix.

Un mois après la composition de *Sensation*, Rimbaud, inspiré par une lecture récente de *De Rerum Natura*, écrit *Soleil et Chair*. C'est sans doute du Lucrèce mais c'est aussi du Rimbaud et cela fait partie intégrante de sa vie et de son œuvre. Le poème nous apprend plus sur la nature de Rimbaud que sur la Nature des Choses. Nous y voyons que le poète prête à la terre des qualités toutes maternelles :

« Le Soleil, le foyer de tendresse et de vie,
Verse l'amour brûlant à la terre ravie.
Et, quand on est couché sur la vallée, on sent
Que la terre est nubile et déborde de sang,
Que son immense sein soulevé par une âme
Est d'amour comme Dieu, de chair comme la femme,
Et qu'il renferme, gros de sève et de rayons,
Le grand fourmillement de tous les embryons ».

Et Rimbaud écrivant :

« Que la terre est nubile et déborde de sang » se souvenait sans doute de Chénier où il avait lu :

« Que la terre est nubile et brûle d'être mère » :

A. Chénier dans le premier chant de *Hermès* parle aussi de la mère-nature et de la « terre *praegnans* » lorsque tout se réjouit au printemps et prend part à « *cet auguste hyménée* du ciel et de la terre ». Mais cette conception de Chénier diffère par sa « température », et par son intensité, de celle de Rimbaud. Les passages « poétiques » de *Hermès* ne sont que de la prose mise en vers. La vision est plus large et plus stable que chez Rimbaud, mais beaucoup moins sentie, moins nécessaire, pourrait-on dire, à la vie du poète. On sent que le grand souffle romantique qui a animé la poésie depuis la mort de Chénier est passé dans les alexandrins de *Soleil et Chair*. Chénier étale ses idées froidement, parle, constate ; Rimbaud ne peut que chanter, mais c'est là tout son lyrisme.

Ce thème de l'hyménée du ciel et de la terre, qui a inspiré Lucrèce et Chénier, et tous les hommes, depuis un temps immémorial (on pourrait puiser d'innombrables exemples

dans *Le Rameau d'Or* de Frazer), inspire Rimbaud dès qu'il commence à écrire. Il sera intéressant de voir pourquoi et comment il développe ce thème éternel. Il a suffi de tourner les pages de son œuvre pour le constater ; il sera plus difficile de le comprendre par une pénétration profonde de la vie émotionnelle du poète.

La contemplation de la nature est le thème fondamental de son lyrisme : elle devient pour Rimbaud comme un écran sur lequel il projette son « rêve maternel » (24). Sur ce théâtre, il transporte les expériences éprouvées dès l'âge le plus tendre. Aussi attribue-t-il au monde qui l'environne, toutes les qualités de la femme et toutes les fonctions maternelles. Nous allons faire ressortir cette attitude de Rimbaud dans une étude plus générale de son symbolisme poétique.

(24) *Les Etrennes des orphelins*.

CHAPITRE III

Rimbaud et son Public

« A madame XXX. »

(« Dévotion »)

« Mais je pense à vous, et je ne pense qu'à vous. »

(Lettre de Harrar, vendredi 22 juillet 1881).

Tout ce que l'on pourrait dire sur le lyrisme de Rimbaud n'aurait pour nous aucun sens, si l'on ne parlait en même temps du public auquel le poète adresse ses chansons. Et puisqu'on l'a si souvent niée, nous voudrions insister sur l'idée que Rimbaud, en écrivant, s'adresse à un public — d'abord à sa mère, ensuite à la nature, mère universelle — et qu'il obéit à un besoin essentiel de notre être, qui consiste à vouloir partager une expérience puisée dans la vie.

La poésie lyrique est l'expression d'une sensibilité individuelle sous une forme qui la rende intelligible à un public, et, bien que le poète aime condenser en des mots ses émotions, décrire l'éclosion de sa pensée, goûter le jeu des voyelles et des consonnes, ce plaisir tout personnel ne lui suffit point. Le poète n'écrit pas pour lui-même : il écrit toujours pour un public. L'art a un rôle social ; et on écrit comme on vit, pour autrui.

On pourrait citer, pour illustrer cette idée, certains poètes que nous avons coutume de détacher du milieu social, et d'étudier seuls et comme sans aucun rapport avec leur public.

Mallarmé, le plus pur et le plus orgueilleux des poètes

lyriques, s'est isolé de la plupart des mortels, et on l'accuse d'avoir voulu mystifier le bourgeois, pour qui son œuvre demeure « un mystère dont le lecteur doit chercher la clef ». Quoi qu'il en soit, ce poète n'a pu se passer d'un public. Comme il écrit à Verlaine, le poète doit « de temps en temps envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux » (1). Il avait d'ailleurs ses mardis de la Rue de Rome, qui étaient suivis par quelques intimes privilégiés. Et ce public, composé d'une élite initiée, il le cultivait avec le plus grand soin. Du reste, n'a-t-il pas lui-même exprimé cette vérité — que la poésie exige la présence de deux êtres — « n'a-t-il pas avoué cette duplication humaine, cette nécessité d'un échange lové au sein de l'expression poétique lorsqu'il s'est écrié : « Nous fûmes deux, je le maintiens ? » (2).

Verlaine, vagabond et grand solitaire, avait pour sa part, comme il nous le dit dans ses souvenirs, ses mercredis. Il avait besoin, comme un autre, d'un public capable de l'apprécier. D'ailleurs, il est toujours resté, comme Rimbaud, un enfant, et plus que l'homme adulte l'enfant recherche un appui et un soutien dans la vie. Quelqu'un a-t-il jamais éprouvé plus que le « pauvre Lélian » la soif de se faire comprendre ? (3).

Avant eux, Vigny, qui croyait son public incapable de l'apprécier, pensait aussi être son guide. Il voulait qu'un poème fût une pensée mêlée à la vie, et il s'adressait, lui aussi, à un public (4).

Ecoutons maintenant ce que dit Baudelaire, lorsqu'il réfléchit au problème qui nous occupe :

« Est-il même nécessaire, pour le contentement de l'auteur, qu'un livre quelconque soit compris, excepté de celui ou de celle pour qui il a été composé ? pour tout dire enfin, indispensable qu'il ait été écrit pour *quelqu'un* ? J'ai, quant à moi, si peu de goût pour le monde vivant, que, pareil à ces femmes sensibles et désœuvrées qui envoient, dit-on, par la

(1) *L'Intermédiaire*.

(2) Jean CASSOU. *Pour la Poésie*, p. 35.

(3) Voir par exemple le poème *Mon Rêve Familier*.

(4) Voir la dernière strophe de *L'Esprit Pur*.

poste leurs confidences à des amies imaginaires, volontiers je n'écrirais que pour les morts » (5). Et dans le poème *Remords Posthume*, il complète la pensée contenue dans ce passage par le vers suivant :

« Car le tombeau toujours comprendra le poète,... »

Le fait même d'avoir posé cette question, et d'y avoir trouvé une réponse si désespérante, révèle un peu l'inquiétude du poète et son désir de faire vibrer avec lui le public auquel il s'adresse. Il s'adressera ailleurs directement au public des vivants et apostrophera même son lecteur « mon semblable, mon frère » (6).

Il est vrai que l'œuvre de Baudelaire s'efforce d'affirmer le principe que la poésie et la peinture vivent par elles-mêmes, mais l'angoisse et le désespoir du poète semblent toujours procéder de cette vérité, tout opposée au principe d'autonomie absolue, à savoir que l'art exige la présence d'une personne en qui il importe d'éveiller un écho, de tirer une réponse. Cette idée pour être « romantique » n'en est pas moins vraie de nos jours.

La poésie est une communion d'esprit à esprit, ou, selon la formule de Rimbaud : « de l'âme pour l'âme » (7). De l'âme pour l'âme, la poésie l'est toujours, par sa nature même. Dans la solitude elle prend forme, mais quand elle se livre à autrui elle acquiert sa valeur d'émotion. Et l'on pourrait compléter l'opinion de Valéry : « C'est une affaire privée que la beauté » (8) ; en disant que la beauté n'acquiert son véritable prix que dans la communion.

Certains poètes de notre siècle, dans leur désir de trouver un public sensible, quittent parfois le Parnasse pour apprendre le langage du Quai d'Orsay. D'autres, sentant que le monde contemporain leur est hostile, se réfugient dans un vocabulaire obscur que seuls les initiés peuvent comprendre, ou parlent par énigmes que personne ne comprend (aussi se rendent-ils eux-mêmes coupables d'une hostilité profonde envers le public). C'est sans doute leur

(5) Introduction aux *Paradis Artificiels*.

(6) *Les Fleurs du Mal*. « Au Lecteur ».

(7) *Lettre du Voyant*.

(8) Préface de l'*Anthologie des Poètes de la N.R.F.*, p. 18.

façon particulière de réagir devant la vie, mais lorsque les écrivains s'abritent ainsi derrière une façade de mots, leur expérience perd sa valeur pour la société d'où elle est née. Pour eux, le public est devenu trop restreint, imaginaire même. Cependant, gardons-nous surtout d'oublier, malgré les apparences, qu'ils cherchent à atteindre un public qui demeure toujours présent pour leur imagination créatrice.

Ainsi, les mystiques et les ermites, qui vivent dans la solitude, se créent un public : ils peuplent leurs rêves de démons, d'anges, ou de fées. Et ceux qui, dans le monde, mènent une vie isolée, se font un public de leurs animaux (9). On songe dans le domaine littéraire au *Cœur Simple* où Loulou le perroquet était pour Félicité, « dans son isolement », « presque un fils, un amoureux ». Dans la vie de chaque jour les exemples n'en sont que trop nombreux.

C'est que, depuis la naissance, où une mère écoutait, sans toutefois les comprendre, les premiers cris que nous avons poussés en venant au monde, jusqu'à la mort où nous trouverons peut-être la « Sœur de charité » (10), nous ne pouvons point vivre entièrement privés d'un public.

Une théorie de l'Art pour l'Art qui oublie ce public ne conçoit qu'un élément de la fonction poétique : la joie de créer. Mais on se demande pourquoi créer si ce n'est pour partager avec autrui le plaisir de notre création ? L'acte d'écrire, comme tout autre, est un acte de communion, et nous croyons que toute forme de création naît du désir de faire partager une expérience, et suppose un public pour l'accueillir. En écrivant, nous obéissons à notre nature qui est toujours orientée vers le social. Aussi semble-t-il que lorsqu'on compose un chef-d'œuvre on travaille en même temps pour soi et pour autrui. Les deux actions se confondent.

*
* *

(9) Aussi deviennent-ils leurs enfants par adoption.

(10) « O Mort mystérieuse, O sœur de charité ! », *Les Sœurs de Charité*. « ...il est des misérables qui, femme ou idée, ne trouveront pas la Sœur de charité. » Lettre du 17 avril 1871.

« Suis-je trompé ? la charité serait-elle sœur de la mort, pour moi ? »
Adieu.

Appliquons ces réflexions au cas de Rimbaud. Puisque son œuvre est demeurée chaotique pour le public, nous croyons qu'elle l'était aussi pour le poète lui-même. Ne connaissant pas le secret de sa vision merveilleuse, il n'a pu créer un monde cohérent, ni pour lui-même ni pour nous. On nous dira peut-être que l'idée de se faire comprendre d'un public ne se présente guère, consciemment, à l'esprit de Rimbaud, et que toute son attention se porte sur le problème de la forme dans laquelle il va couler son expérience. Mais si cette préoccupation de communiquer aux hommes ses façons de sentir reste inconsciente chez le poète, elle n'est pas pour cela moins importante ni moins réelle ; et ce souci du public, qu'il ne veut pas avouer, anime toute l'œuvre de Rimbaud (11). Cependant, puisqu'il ne veut, ou ne peut, atteindre le grand public, il nous tourne le dos et s'adresse à un spectateur que nous ne voyons pas :

« Il a toujours l'air de ne vouloir s'expliquer qu'avec quelqu'un que nous ne voyons pas, c'est vers ce spectateur invisible qu'il se tourne sans cesse ;... » (12) dit Jacques Rivière qui a si vivement ressenti la présence de ce public que le poète cherche, coûte que coûte, à atteindre. Nous croyons avec ce critique si compréhensif de Rimbaud que l'œuvre du poète ne peut se comprendre si l'on n'étudie pas, en même temps, « l'objet extérieur » qu'implique son lyrisme :

« L'art et le métier de Rimbaud impliquent un objet extérieur ; tous ses procédés sont ceux de quelqu'un qui regarde quelque chose, qui est tourné vers quelque chose et qui l'inscrit. On n'y peut rien comprendre si l'on ne suppose pas cet X : c'est lui qui fait l'unité de toutes les démarches si diverses du poète ; seul il les rassemble, il les fait conspirer » (13).

Nous lisons encore à la page suivante :

« ...il fait cercle autour de quelque chose, et de manière

(11) Relisons d'ailleurs les lettres qu'il écrit à Théodore de Banville pour implorer son aide et songeons aux efforts qu'il avait tentés pour se faire journaliste. Et, ce qui est plus important encore, étudions de près les lettres que Rimbaud a écrites à sa mère.

(12) *Rimbaud*. p. 30.

(13) *Ibid.*, p. 177.

à nous en exclure. Ses étrangetés mêmes nous font sentir la présence d'un objet après quoi il est occupé. Car elles ont je ne sais quoi de textuel, d'immédiat, d'authentique, qui les distingue profondément de toutes les bizarreries littéraires habituelles » (14).

La musique du poète est destinée à plaire à cet objet, à retenir sa présence :

« ... Elle n'exerce aucune séduction ; ou plutôt elle réserve toutes ses séductions pour autre chose que nous qui l'écou-tons ; elle ne s'invente et ne se développe que pour persuader un certain objet de demeurer ».

Et le style de Rimbaud joue le même rôle :

« ...c'est le style de quelqu'un qui cherche à atteindre quelque chose à tout prix et n'importe comment » (15).

Jacques Rivière ne nous découvre pas l'identité de cet X mystérieux, mais l'œuvre entière nous permet de conclure, et nous le montrerons, que ce quelque chose qui attire ainsi son attention et inspire ses vers est la mère du poète.

Les écrivains, les lecteurs, la société forment peu à peu un nouveau public qui remplace la compagnie maternelle. Rimbaud, cependant, a eu les yeux perpétuellement tournés vers son premier public : sa mère. Il évoque toute la nature pour nous présenter son « rêve maternel », et, pour ainsi dire, avance dans la vie le dos dédaigneusement tourné au reste de notre existence (16).

On nous objectera, peut-être, que c'est là une supposition personnelle, mais si elle peut s'appuyer sur les déclarations du poète, et si elle nous aide à mieux comprendre le sens de son lyrisme, elle ne sera pas sans valeur.

(14) Ernest DELAHAYE exprime la même idée en écrivant : « On sent nettement que tout cela est d'une si absolue sincérité, correspond si exactement à des états d'âme, que s'impose la recherche de l'homme sous le poète. » *Rimbaud*, p. 16.

(15) Jacques RIVIÈRE. *Rimbaud*, p. 199.

(16) C'est le contraire qui se produit pour l'« enfant candide » qu'est Guillaume Apollinaire ; voir notre thèse complémentaire sur *Rimbaud et Apollinaire*.

CHAPITRE IV

Rimbaud et sa Mère Le Petit Poucet et la Grande Ourse

« ...la nuit, j'écartais les volets de ma fenêtre au-dessus du buffet de la Gare pour bien me rendre compte que les étoiles étaient les mêmes que chez moi mais avec l'espoir de voir se lever peut-être une grande ourse inconnue qui m'aurait expliqué bien des choses ».

(Robert GOFFIN
dans « Rimbaud Vivant. » P. 9).

« ...et il y a des auberges qui, pour toujours, n'ouvrent déjà plus ; ...il y a des princesses, et, si tu n'es pas trop accablé, l'étude des astres. ...Le ciel. »

(« Métropolitain »)

Il nous semble intéressant d'étudier maintenant comment Rimbaud nous présente, dans un petit poème constellé de symboles, une scène émouvante de son « rêve maternel ».

Rimbaud condense souvent ses pensées dans des phrases éclatantes, mais c'est dans la « fantaisie » intitulée : *Ma Bohème* qu'il se résume le plus nettement en deux vers riches d'images :

« Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse ».

Le plus petit se trouve en présence du plus grand. Le Petit Poucet est seul sur les grandes routes du monde, et au-dessus de sa tête, scintillent, dans les plaines du ciel, les étoiles de la Grande-Ourse. La constellation le regarde : elle domine sa vie.

Le poème est beau en soi, mais lorsqu'on considère sa portée symbolique on ne cesse pas de s'émerveiller devant ces images qui nous révèlent et nous cachent à la fois — c'est le propre du symbole — les sources de son lyrisme.

*
* *
*

Le Petit Poucet, c'est l'enfant qui porte un charme ; c'est Rimbaud l'enchanteur, qui devra souvent exercer ses pouvoirs magiques dans le monde maudit des *Assis* et des *Douaniers*. Ces figures grotesques de son lyrisme sont pour lui un danger constant. Sans doute s'est-il plu à les créer, mais son jeu même est périlleux et engendre l'effroi. Le petit enfant qu'il est s'épouvante des personnages dont il a accusé dans sa peinture le caractère horrible.

Songez aux *Assis* :

« ...leurs boutons d'habit sont des prunelles fauves
Qui vous accrochent l'œil du fond des corridors ! »
leur regard « filtre » un « venin noir », et ils ont « une
main invisible qui tue... »

Les *Douaniers* ne sont pas moins terrifiants pour l'enfant :
« Ils s'en vont, amenant leurs dogues à l'attache,
Exercer nuitamment leurs terribles gaietés ! »
leur contact surtout est redoutable :

« Enfer aux délinquants que sa paume a frôlés ! »

Rappelons-nous aussi que même les ombres de la nuit prennent des formes sinistres :

« Tu fermeras l'œil pour ne point voir par la glace
Grimacer les ombres des soirs,
Ces monstruosités hargneuses, populace
De démons noirs et de loups noirs » (1).

Personnages et ombres de rêve entourent le poète dans *Ma Bohème*. Sous le regard de la Grande-Ourse, il rime ses vers parmi les « ombres fantastiques ». Il est bien loin de « l'auberge verte » (2) de son enfance et il aura besoin de toute sa magie pour se protéger dans ce monde, peuplé

(1) *Rêvé pour l'hiver*.

(2) *Comédie de la Soif*.

de personnages grotesques et de bêtes imaginaires (3). Que faire contre ces gens qui vous jettent en enfer, par un frôlement de paume, qui tuent d'une main invisible, d'un regard même ? Seul, dans cette immensité sans bornes, le Petit Poucet n'a d'autres armes que sa faiblesse d'enfant et sa magie.



Quant à la Grande-Ourse, c'est une image de Madame Rimbaud (4). Encore ne faut-il pas interpréter ce symbolisme d'une façon trop étroite et trop brutale.

Ce serait une erreur, par exemple, de prendre trop au sérieux une indication qui nous a été apportée par un habitant du pays de Rimbaud. Encore aujourd'hui on désigne, paraît-il, la mère du poète par l'épithète d'Ourse. Quel que soit l'intérêt de cette anecdote, elle ne suffit pas à rendre compte du symbole inclus dans le texte de Rimbaud.

En réalité, Rimbaud transpose dans son monde personnel une ancienne légende de la mythologie antique. D'après les *Métamorphoses* d'Ovide, Arcas, âgé de quinze ans (l'âge de Rimbaud lorsqu'il écrivit ce poème), en train de chasser, rencontre une ourse et s'apprête à la tuer, mais Jupiter lui révèle qu'il est en présence de sa mère Callisto, prévient le parricide, et les transporte tous les deux dans le ciel, pour former deux constellations voisines, la Grande et la Petite Ourse.

Si, à la différence de Rimbaud, les Anciens ont aussi porté leur attention sur le Dragon (5), sur cette ligne sinueuse d'étoiles faibles qui s'étend entre les deux ourses et les sépare, comme un père sépare une mère de son enfant, un tel texte prouve du moins qu'ils avaient, comme lui, projeté leur rêve maternel dans le champ des étoiles. Ils n'ont pas imaginé ces figures mythologiques uniquement pour faciliter la reconnaissance des étoiles ; comme à

(3) Cf. La cinquième strophe de *Accroupissements*.

(4) Madame Trois Etoiles de *Après le Déluge*, celle pour qui il proclame ailleurs sa dévotion ? (cf. *Dévotion*).

(5) Le Dragon est sans doute un symbole du père : RIMBAUD, afin de croire à la virginité du monde, tente de l'effacer de sa vision.

Rimbaud, les deux ourses — la mère et l'enfant — leur paraissaient le point central et stable de l'univers, autour duquel tous les astres accomplissent leurs révolutions. Rimbaud s'inspire donc d'un monde symbolique qui, construit à travers les siècles par l'esprit humain, forme un trésor collectif.

On pourrait découvrir entre cette légende et la phrase de Rimbaud des correspondances très subtiles, mais un point resterait obscur si une autre légende ne venait l'éclairer. Elle est rapportée dans une brochure de Gaston Paris, qui nous offre par ailleurs nombre de récits où les oppositions et les contrastes multiples évoquent d'assez près le lyrisme de Rimbaud (6). Nous apprenons qu'au pays des Wallons, la Grande-Ourse est désignée sous le nom de « Chaur Pôcé » — Char de Poucet — à cause de la petite étoile (Alcor) placée devant le char comme pour le guider, et qu'ils nomment Pôcé. Gaston Paris nous dit :

« En lisant l'excellent *Dictionnaire étymologique de la langue wallonne*, de M. Charles Grandgagnage, j'ai été frappé par une expression dont je n'avais encore remarqué le pendant nulle part. La voici : « Chaur-Pôcé » (la Grande Ourse, verb : le Char Poucet : des huit étoiles dont semble formée cette constellation, les quatre en carré représentent, selon les paysans, les quatre roues d'un char, les trois qui sont en ligne sur la gauche sont les trois chevaux, enfin au-dessus de celle de ces trois qui est au milieu, il s'en trouve une petite qu'ils regardent comme le conducteur du char et qu'ils nomment Pôcé) » (7).

Et nous lisons vers la fin du livre :

« Je n'en persiste pas moins à croire à l'origine allemande de tous les contes français sur Poucet. D'une part, on ne trouve de trace de ce récit ni chez les Celtes, ni chez les autres peuples romans, tandis que chez les slavo-germans il est profondément enraciné ; d'autre part, tandis que plusieurs peuples slaves et allemands possèdent et le conte et le nom de la constellation, qui à eux deux composent le mythe, les Français, de même que les Grecs, les Albanais,

(6) Gaston PARIS. *Le Petit Poucet et la Grande Ourse*.

(7) A la première page.

les Ecossais, ne connaissent que le conte, bien plus facile à transmettre, mais dépouillé, par cet isolement, de sa signification primitive. « Le Char de Poucet » n'est connu que des Wallons, si voisins de l'Allemagne et dont les mœurs, les croyances, la langue même ont subi une forte influence germanique » (8).

Comment ne pas songer que Rimbaud, lui-même né au pays des Wallons, était particulièrement bien placé pour connaître cette légende ; est-il d'ailleurs invraisemblable qu'avant d'écrire (en octobre 1870) les lignes relatives à la Grande Ourse, il ait eu connaissance de l'étude de Gaston Paris qui, bien qu'elle porte la date de 1875, remonte, comme nous le dit l'auteur, à 1868 ?

Ce sont là des hypothèses qui n'auraient pas d'intérêt si, en se rejoignant, elles ne prenaient un caractère de probabilité. Il est très naturel que Rimbaud, qui excelle à revêtir les objets (9) et les êtres humains (10) d'un aspect bestial, représente aussi sous une forme animale sa mère, le personnage le plus important de son univers.

Du reste, lorsque dans *Bottom* il se compare, chez sa dame, à un « gros ours aux gencives violettes » fait-il autre chose que renverser les rôles et s'appliquer directement ce symbolisme ? Il est très naturel aussi qu'il transporte ce

(8) P. 91.

(9) Les exemples sont trop nombreux pour que nous en dressions ici une liste : nous renvoyons le lecteur à la cinquième strophe du poème *Accroupissements* qui illustre si bien la façon dont RIMBAUD transforme en monstres fantastiques les objets les plus ordinaires de notre monde : dans son imagination, des meubles deviennent des fantômes de cauchemar.

(10) Nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer, mais, afin de mieux fonder notre hypothèse, citons encore les exemples suivants : et la liste est loin d'être complète !

« Ils surgissent, grondant comme des chats giflés, » *Les Assis*.

« Une servante vint près de moi : je puis dire que c'était un petit chien : » *Les Déserts de l'Amour* (2).

« Cette famille est une nichée de chiens » *Délires*, II.

« Ainsi, j'ai aimé un porc » *Ibid*.

« Chacun est un porc », *Lettre à E. Delahaye, Parmerde, Juinphe* 72.

« ...je suis une brute... Je suis une bête » *Mauvais Sang*.

« ...je me trouvai néanmoins chez ma dame, en gros oiseau gris-bleu... Je fus... un gros ours aux gencives violettes... je courus aux champs, âne... » *Bottom*.

symbolisme animal dans le monde céleste qui l'a toujours hanté (11). N'est-ce pas lui qui, désabusé des « auberges qui, pour toujours, n'ouvrent déjà plus », propose à notre recherche « l'étude des astres » (12).

Cette ourse céleste est à la fois dangereuse et protectrice ; belle et laide ; si proche pour le Petit Poucet, enfant surnaturel, si lointaine pour le « petit valet » de la vie pratique. Elle résume ainsi les contrastes et les oppositions qui paraissent dans tout le reste de l'œuvre ; c'est un symbolisme essentiellement propre à Rimbaud.

(11) Dans *L'Ange et l'Enfant*, pièce en vers latins, datée du 1^{er} juin 1869, nous lisons : —

« Puer aemule nobis,

« I, mecum conscende polos, coelestia regna

Ingrederere ; in somnis conspecta palatia dignus

Incole ; coelestem tellus ne claudat alumnum ! »

...Et, comme le montrent ces quelques exemples, le même thème se retrouve partout dans son lyrisme :

« Pourquoi l'azur muet et l'espace insondable ?

Pourquoi les astres d'or fourmillant comme un sable ?

Si l'on montait toujours, que verrait-on là-haut ?

Un pasteur mène-t-il cet immense troupeau

De mondes, cheminant dans l'horreur de l'espace ? »

(*Soleil et Chair*)

« L'Ordre, éternel veilleur, rame aux cieux lumineux

Et de sa drague en feu laisse filer les astres ! »

(*L'Homme juste*)

« Et, comme il est du ciel, il scrutera les cieux ».

(*Soleil et Chair*)

« Enfant, certains ciels ont affiné mon optique »

(*Jeunesse IV. Guerre*)

« J'ai vu des archipels sidéraux ! et des îles

Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur ».

(*Bateau Ivre*)

« Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur »

(*Ibid.*)

« Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet suivant l'allée dont le front touche le ciel ».

(*Enfance V*)

« O l'autre monde, l'habitation bénie par le ciel... »

(*Ouvriers*)

« Madame XXX établit un piano dans les Alpes »

(*Après le Déluge*)

« A madame XXX »

(*Dévotion*)

(12) « ...et il y a des auberges qui, pour toujours, n'ouvrent déjà plus ; — il y a des princesses, et, si tu n'es pas trop accablé, l'étude des astres — Le ciel »

(*Métropolitain*)

CHAPITRE V

Rimbaud et sa Poésie : L'idée essentielle de sa poésie étudiée dans deux poèmes

« Et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons. »

(« Après le Déluge »)

« Où veux-tu en venir ? Tu veux m'entendre dire que ta naissance ne doit rien à mon amour, que tu as été conçue dans la froideur ? Sois satisfaite. Tout le monde ne peut pas être comme ta tante Léda, et pondre des œufs. »

(J. GIRAUDOUX. « Electre », Acte II).

Ce tableau, au coloris si vivant, représente, selon nous, les cinq enfants réunis auprès du sein maternel. Sans doute le poète a-t-il pensé aux cinq enfants de Madame Rimbaud (2).

« Ils sont blottis, pas un ne bouge,
 Au souffle du soupirail rouge
 Chaud comme un sein. »

Pendant ce moment solennel, blottis tout près de la source de leur vie, ils deviennent plus voyants, plus vivants que d'ordinaire. Ils se parlent à voix basse pour ne pas rompre le charme. Ils n'osent plus bouger tant ils ont peur que le rêve ne s'envole. Devant leurs yeux enchantés le ciel s'est rouvert. Ils entrevoient par « le trou clair », toute « la douceur fleurie des étoiles » (3), l'auberge de la Grande Ourse, leur paradis. Ils écoutent la musique des sphères. C'est la paix, le repos, l'harmonie et la douce chaleur ; c'est, comme il l'a écrit dans *Soleil et Chair* :

« Un chant plein de bonheur qui monte vers le jour !
 C'est la Rédemption ! C'est l'amour ! C'est l'amour ! »

Mais brusquement le ton change, la « bise hivernale » qui pénètre, triste comme une plainte, dans la trame du « rêve maternel » des petits orphelins (4), dissipe la vision des cinq Jésus.

« Ils se ressentent si bien vivre,
 Les pauvres Jésus pleins de givre,
 Qu'ils sont là tous
 Collant leurs petits museaux roses
 Au treillage, grognant des choses
 Entre les trous,
 Tout bêtes, faisant leurs prières
 Et repliés vers ces lumières
 Du ciel rouvert,
 Si fort, qu'ils crèvent leur culotte
 Et que leur chemise tremblote
 Au vent d'hiver. »

(2) Il est vrai que, d'habitude, les biographes du poète nous parlent seulement de Frédéric, Arthur et Isabelle ; mais le ménage comprenait en réalité cinq enfants : deux filles sont mortes, l'aînée en nourrice, et la seconde, Vitalie, en 1875, à l'âge de dix-sept ans.

(3) *Mystique*.

(4) *Les Etreunes des orphelins*.

Le vent d'hiver souffle. Ce n'est qu'un rêve, la vision passe et les merveilleuses images s'évanouissent. Les cinq petits sont à nouveau des enfants abandonnés, des orphelins « pleins de givre ». Ils sont seuls avec leur misère.

*
* *

Avant de poursuivre notre étude de ce poème, il nous paraît nécessaire de préciser ici sa place dans l'ensemble du lyrisme rimbaldien.

Rimbaud se décrit lui-même comme un pauvre effaré (5) dans la lettre à Léon Billuart :

« Le soir j'ai soupé en humant l'odeur des soupiraux d'où s'exhalaient les fumets des viandes et des volailles rôties des bonnes cuisines de Charleroi, puis en allant grignoter au clair de lune une tablette de chocolat fumacien » (6).

Cette lettre nous montre de façon très évidente que Rimbaud a éprouvé (et plus d'une fois !) les mêmes tristesses et les mêmes souffrances que les pauvres effarés de son poème. La lettre, cependant, n'est qu'une page détachée de son carnet de vagabondages dans le pays des Ardennes, tandis que le poème est une vision personnelle, dont la portée symbolique, une fois comprise, nous aidera à mieux comprendre le poète lui-même.

Le poème est si beau en soi que tout commentaire paraît superflu : mais pour lui donner sa pleine valeur, il faut l'étudier dans ses rapports avec l'ensemble de l'œuvre.

Cette vision d'extase suivie d'exil dans un monde cruel est un thème essentiel au lyrisme de Rimbaud. Il se retrouve dans la triste mélodie qui s'exhale dans la pièce en prose intitulée : *Charles d'Orléans à Louis XI* :

« ...tous ces pauvres enfants secs et noirs comme écouvillons, qui ne voient de pain qu'aux fenêtres, que l'hiver

(5) Voir aussi l'expression « moi pauvre effaré », dans la lettre dite du *Voyant*.

(6) Voir la lettre à la page 39 dans *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud* de Jean-Marie CARRÉ.

emmitoufle d'onglée, ont choisi maître François pour mère nourricière ! »

On le reconnaît dans *Les Poètes de sept ans*, dans *Ma Bohème* et *Le Cœur volé*, dans *Déserts de l'Amour* et *Larme*. Elle murmure dans *Eternité* et dans la prose musicale de *Ouvriers*. C'est la chanson qui termine la *Saison en Enfer*.

C'est la plainte d'une « âme sentinelle » (7) et solitaire qui, exclue du paradis, évoque et regrette le bonheur qu'elle a connu une fois, et qui ne peut se consoler de ne pas le retrouver ici-bas. C'est le cri d'un enfant faible « toujours seul, sans famille », abandonné à la cruauté du monde, d'un enfant pour qui l'eau et le pain, la nourriture réelle de la terre, demeureront à jamais inaccessibles. Il ne les verra qu'à travers un soupirail. La vision se dérobe sans cesse ou est toujours séparée de lui par un obstacle fragile : un soupirail, un voile (8) ou une toile d'araignée (9).

« Comme l'enfant avide du spectacle,

Haïssant le rideau comme on hait un obstacle, » (10)

il n'entreindra pas la vraie vie, ses lèvres ne toucheront pas aux nourritures terrestres.



Dans sa forme naïve, ce poème renferme le thème fondamental du lyrisme de Rimbaud.

L'heure même de l'action n'est pas sans intérêt à cause de l'interprétation qu'elle nous aide à tirer du poème ; ce magicien qui crée « toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames » (11) et qui devient « un opéra fabuleux » (12) ne manque pas de nous indiquer, en habile metteur en scène, le moment précis où défilent les images de son drame spirituel.

(7) *Eternité*.

(8) Voir *Aube*.

(9) Voir *Après le Déluge*.

(10) BAUDELAIRE. *Le Rêve d'un Curieux*.

(11) *Adieu*.

(12) *Délires*, II.

Minuit sonne pour annoncer la crise de l'action dramatique.

Dans l'édition courante des œuvres de Rimbaud nous trouvons les strophes suivantes :

« Ils sont blottis, pas un ne bouge,
 Au souffle du soupirail rouge
 Chaud comme un sein,
 Quand, pour quelque médianoche,
 Façonné comme une brioche
 On sort le pain, »

Le vers

« Quand, pour quelque médianoche, »

signale le moment dramatique.

Cette leçon, celle du manuscrit de la collection Barthou diffère assez sensiblement de celle du manuscrit A (13) où le moment dramatique apparaît de façon plus frappante encore.

« Et quand, pendant que minuit sonne,
 Façonné, pétillant et jaune,
 On sort le pain ; »

Le poète annonce ainsi la crise de la fête. Avant, c'étaient le décor et les personnages ; puis, c'est l'attente des enfants qui retiennent leur souffle, dans le demi-silence de cette nuit d'hiver. Mais l'heure sonne et le pain sort.

Le ton du poème change pendant cette transition délicate et la cadence s'accélère jusqu'à la vision suprême « du ciel rouvert ». On dirait une prière chantée en l'honneur du pain qui vient de naître du four chaud et clair.

Vient le dénouement : la vision s'évanouit devant les yeux des « cinq Jésus ».

*

* * *

On aperçoit déjà le premier sens symbolique des *Effarés*. Ce poème, n'évoque-t-il pas une messe de minuit ? Le four, c'est l'autel ; le Boulanger qui « grogne un vieil air », le prêtre ; le parfum et la fumée, l'encens ; et les grillons qui poussent leurs notes grêles, les enfants de chœur ; les cinq effarés de Madame Rimbaud sont tous les enfants du monde

(13) *Manuscrit des Maîtres*, première partie.

à genoux devant le treillage. En adorant le pain ils font leurs dévotions aux « lumières du ciel rouvert ». Tandis que sur le coup de Minuit, moment dramatique et solennel, sort le pain béni. C'est comme si Rimbaud prononçait, tout bas, les paroles sacramentelles :

« Ceci est mon corps... »

On n'a jamais fait remarquer jusqu'ici que le thème de ce poème est le même que celui du *Noël* de Gautier. Les ressemblances entre les deux poèmes nous paraissent cependant évidentes. Dans l'un et l'autre nous relevons — l'hiver, la nuit noire, la neige, les poutres du toit, le ciel qui s'ouvre et les cloches qui carillonnent. Mais dans *Les Effarés* nous nous trouvons en présence de véritables symboles : le pain remplace Jésus, le four remplace la crèche, le soupirail les toiles d'araignées, les grillons le chœur des anges, et les cinq petits — tels cinq toutous blottis au souffle du soupirail rouge — « l'âne et le bœuf qui soufflent dessus », Rimbaud et ses lecteurs, enfin, figurent les bergers. Comme celui de Gautier, ce poème nous chante : « Noël ! Noël ! »

Les deux poèmes se ressemblent par les quelques détails que nous venons d'énumérer, mais la vision de Rimbaud est plus vécue, plus personnelle que celle de Gautier. Il a vu si profondément en lui-même que sa vision l'a effaré.

Écoutons le début de chaque poème. Celui de Gautier commence ainsi :

« Le ciel est noir, la terre est blanche ; »

L'artiste brosse son décor ; il y a deux moments distincts. Une idée, un trait de pinceau ; — une virgule correspond à un instant de réflexion ; — une autre idée survient et le peintre reprend son pinceau ; second trait et point virgule.

Rimbaud, au contraire, est moins peintre que musicien. Il « lance un coup d'archet » et « la symphonie fait son remuement dans les profondeurs » ;

« Noirs dans la neige et dans la brume ».

Dans le rythme fluide de ce vers musical on sent l'hymne qui va monter jusqu'au ciel. Par la suite se développe un poème nourri longuement dans les recoins les plus secrets d'une âme que certains persistent à nommer maudite.

La différence entre les deux poèmes apparaît dès le début, et se manifeste dans l'ensemble et dans tous les détails. Dans les *Effarés* l'intensité de l'émotion alimente chaque partie de la vision. Gautier, par contre, n'a pas assez profondément « senti » ses idées pour parvenir à cette unité d'ensemble et de détail.

Apprécions chez Rimbaud la richesse des effets vocaliques.

Le souffle caressant de l'air chaud est évoqué par les voyelles sombres et les consonnes continues de ces vers :

« Au souffle du soupirail rouge
Chaud comme un sein ».

L'émotion intense du poète et la musique des mots créent sur terre l'Eden perdu : et les cinq petits « se croient endormis dans un paradis rose » (14).

Partout la même qualité expressive de la technique :

« A genoux, cinq petits — misère ! —
Regardent le Boulanger faire
Le lourd pain blond.

Ils voient le fort bras blanc qui tourne
La pâte grise et qui l'enfourne
Dans un trou clair. »

« Le lourd pain blond », on sent sa lourdeur. On le pèse dans le creux de la main.

Gautier, comme Rimbaud, crée, par un emploi savant de voyelles sombres, une impression de lourdeur :

« Rien que les toiles d'araignées
Qui pendent des poutres du toit. »

Mais dans ce second vers, on sent l'artiste qui s'abstrait de sa vision et l'observe de l'extérieur : son émotion n'a pas été assez intense pour lui dicter le rythme et les paroles appropriés. Le vers froisse notre sensibilité : c'est que les voyelles sombres ne conviennent pas ici à la description du poids infime des toiles d'araignées. Elles semblent plutôt effacer le dessin des délicates broderies (15).

Si féconde qu'elle soit, nous ne pouvons cependant pousser très loin cette comparaison des *Effarés* avec le poème de Gautier. Pas plus que ce tableautin n'est le résultat d'une

(14) *Les Etrennes des orphelins.*

(15) Cf. La toile d'araignée dans *Après le Déluge.*

visite récente que Rimbaud aurait faite aux musées belges, il n'est entièrement une réminiscence de Gautier. Sans doute retrouve-t-on des détails et une technique analogues, mais il arrive souvent que deux œuvres fort différentes puisent à une même source sans d'ailleurs l'épuiser ; les matériaux sont toujours les mêmes ; c'est la façon de les utiliser qui fait le génie personnel de chacun. Si le poème des *Effarés* doit à Gautier, il doit peut-être encore plus à tous ceux qui, en dix-neuf siècles de civilisation chrétienne, ont fait de la nativité un touchant symbole, et il n'y a pas de raison de s'y arrêter davantage.

*
* *

Mieux vaut remarquer que ce poème, comme tant d'autres dans l'œuvre rimbalienne, touche à l'origine de toute vision : la naissance, clef et synthèse de tous les mystères.

Dans cette vision intensément personnelle, Rimbaud a dévoilé un mystère, celui de la naissance qui comprend en essence tous les autres.

« Je vais dévoiler tous les mystères : mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant. Je suis maître en fantasmagories » (16).

Il n'y a aucune exagération à dire que tous les mystères se confondent ici.

« Dans une ténébreuse et profonde unité »

Tous se rencontrent dans ce Noël, dans cette fête de la Nativité, où la vision se présente sous une forme symbolique. L'image surgit toute formée de l'inconscient du poète ; couleurs et parties sont intimement liées selon une logique mystérieuse.

Le poète cependant ne peut pas lire dans les vitraux miraculeux qu'il évoque devant nos yeux. Il ressemble à l'enfant qui joue continuellement avec un kaléïdoscope. Toutes sortes d'images s'y forment mais le dessin tant désiré n'y apparaît jamais, et las de faire tourner son jouet l'enfant le rejette. Pour Rimbaud le jeu devient de plus en plus

(16) *Nuit de l'Enfer*.

sérieux, et le cesser équivaut à un refus de penser. C'est ce peu de respect pour sa propre vie psychique qui nous empêche de voir en Rimbaud le vrai voyant ; car, en reniant ce que lui apporte son esprit, il est enfin amené à tuer toute sa vie mentale.

Il dira plus tard, dans la *Saison en Enfer* :

« Du même désert, à la même nuit, toujours mes yeux las se réveillent à l'étoile d'argent, toujours, sans que s'émeuvent les Rois de la vie, les trois mages, le cœur, l'âme et l'esprit. Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer — les premiers ! — Noël sur la terre ? » (17).

Cette vision qu'il voulait chercher « par delà les grèves et les monts », il l'a vue dans ses premiers poèmes. C'est, en effet, dans le poème *Les Effarés* que s'émeuvent « les Rois de la vie, les trois mages, le cœur, l'âme et l'esprit ». L'enfant qui naît dans le pain béni, représente « la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle ». Il va nous rebâtir le monde et en donner une nouvelle interprétation. Il mettra en fuite les tyrans et les démons d'un royaume où la raison du plus fort est toujours la meilleure. Il en finira avec les formules stériles, les fausses légendes, tout le bagage de superstitions qui nous empêchent de voir en chaque enfant un petit Jésus. Cette tâche achevée, on saura que la tendresse de l'enfant est la vraie force : on aura accompli l'Écriture dans son véritable sens.

Rimbaud salue cette naissance nouvelle dans *Les Effarés* (18). Il voit, chante et adore « Noël sur la terre ! » Comment donc peut-il écrire *Matin*, un commentaire du poème, sans reconnaître le rapport qui existe entre les deux expériences ? Malgré les moments de clairvoyance qui jalonnent son œuvre,

(17) *Matin*.

(18) Rimbaud, ici comme ailleurs, est le poète lyrique tel que Sainte-Beuve l'a conçu : « c'est une âme à nu qui passe et chante au milieu du monde, ...égérée comme une harpe sous la main de Dieu, l'âme du prophète exhale les gémissements d'une époque qui finit, d'une loi qui s'éteint, et saluera avec amour la venue triomphale d'une loi meilleure et le char vivant d'Emmanuel ; » (*Portraits littéraires*, tome I, article sur Jean-Baptiste Rousseau).

on ne peut pas ne point être frappé par la profonde ignorance du poète : « Ne sachant rien de ce qu'il faut savoir, résolu à ne faire rien de ce qu'il faut faire... » (19), il contemple le monde sans le comprendre et l'on pourrait lui appliquer les paroles par lesquelles lui-même dénonce, dans la fameuse lettre dite du voyant, les limites du génie de Musset : « Il y avait des visions derrière la gaze des rideaux ; il a fermé les yeux. » On songe aussi à ses propres paroles : « — il eut son âme et son cœur, toute sa force élevés en des erreurs étranges et tristes » (20). Pourquoi cette peur devant la tendre vision qu'est ce poème des *Effarés* ? Que peut signifier ce titre ? Pourquoi le dénouement si abrupt ?

C'est qu'il augmente le sentiment pathétique d'abandon. Les enfants ont plus froid parce qu'ils ont eu chaud tout à l'heure, et leurs souffrances sont rendues plus aiguës par le souvenir des splendeurs passées. Ils se sentent plus seuls dans un monde triste et terne, pour avoir eu, un instant, la vision exquise d'un monde où tout n'était que repos et bonheur. Cependant, les trois derniers vers, bien qu'ils donnent au poème un charme supplémentaire, en déchirent la trame. Rimbaud a été trop tendre envers les enfants, trop ému, et comme il ne veut pas conserver plus longtemps cette attitude de sympathie, il termine précipitamment. On devine toute son inquiétude.

Nous le ressentons souvent en d'autres poèmes. Dans le *Dormeur du val* il décrit le soldat qui par la mort redevient enfant au sein de la « nature maternelle ».

« ...Souriant comme

Sourirait un enfant malade, il fait un somme.

Nature, berce-le chaudement : il a froid ! »

Son corps contre le corps de sa mère, bercé dans les bras maternels, le soldat a retrouvé le bonheur de son enfance dont la vie l'avait privé. Le dormeur du val, « dans son lit vert », est rentré dans l'harmonie du monde vierge. La mère l'a reçu dans sa chaude paix et le berce tendrement. Mais Rimbaud a trop révélé de ses propres désirs, trop vu :

(19) Lettre du 17 avril 1871.

(20) *Les Déserts de l'Amour*.

il s'enfuit donc, l'esprit lourd de rêves. Dans *Aube*, la lumière du jour chasse la vision. Dans *Barbare*, le poète intervient lui-même pour briser la révélation, pour se contredire et prétendre que ce dont il vient de parler n'existe pas.

Ici, on ne sent qu'une légère inquiétude apportée par le vent d'hiver. Elle paraît venir de l'extérieur, mais c'est déjà l'inspiration poétique qui se renie. On prévoit le geste de renonciation qui viendra du plus intime du poète. La fin de ce poème ébauche le geste définitif par lequel Rimbaud dira adieu à toute vision, à toute création. Déjà il semble dire, comme s'il se rendait compte d'avoir révélé, sous une forme symbolique, le contenu secret de son âme : J'ai écrit et je n'ai pas écrit.

Le thème de la brèche, que Jacques Rivière a mis en lumière avec netteté, s'annonce déjà parce que Rimbaud sent intuitivement que ses mots sont des symboles (« toute parole étant idée » (21). Il a peur de la parole en tant qu'idée et s'arrête au seuil de la révélation. Effaré, il s'enfuit sans avoir compris ce qu'il a vu.

« Tes grandes visions étranglaient ta parole.
— Et l'Infini terrible effara ton œil bleu. » (22)

Il n'a pas osé vivre dans son intimité cette scène délicate et profonde. Les mots lui ont déjà révélé la source de sa tendresse, son « petit cœur » (23) d'enfant qu'il cache comme une faiblesse. Peut-être le mèneront-ils jusqu'à une illumination réelle. Iront-ils même jusqu'à lui faire admettre qu'il est de ce monde, né comme tout enfant d'une mère humaine ? C'est cela qu'il ne peut jamais admettre.

« Ces écritures-ci sont d'un jeune, tout jeune *homme*, dont la vie s'est développée n'importe où : sans mère, sans pays... » dit-il dans *Les Déserts de l'Amour*.

Il est clair cependant que Rimbaud cherche ardemment à découvrir les origines de sa vie, et pourquoi lui tiendrait-on rigueur d'apporter à cette recherche toutes les ressources de sa fantaisie :

(21) *Lettre du Voyant*.

(22) *Ophélie*.

(23) Voir le 13^e vers de la première pièce des *Vers de Collège*.

« Pourquoi tancer l'enfant qui, non doué de principes zoologiques, désirerait un oiseau à cinq ailes ? On le ferait croire aux oiseaux à six queues, ou à trois becs ! On lui prêterait un Buffon de familles ! ça le déleurrerait » (24).

A chaque instant ses poèmes nous disent : Regardez bien, lecteur. Est-ce ainsi que je suis né ? Y suis-je ? M'y voilà donc ? Dites-le moi. Et nous répondons bêtement comme le Bœuf de la Fable, sans apporter aucun encouragement, aucune aide, à cet effort de devenir semblable à nous, d'être né comme nous : — Nenni. Point du tout. Vous n'en approchez point. Si bien que Rimbaud crève et voudrait faire crever avec lui tout le monde, tant il s'enrage contre notre silence et notre stupidité (25).

(24) Lettre à Paul DEMENY (?), août 1871.

(25) Il est très probable (nous n'avons pas le droit de dire *certain*, puisque les détails les plus importants de son enfance ne se trouvent point dans les biographies du poète, et nous ne pouvons que les deviner) que Rimbaud a posé, dès son tout jeune âge, maintes questions intéressantes au sujet de sa naissance. C'est un mystère qui fascine tout enfant et qui, de très bonne heure, a dû attirer l'attention de cet enfant-génie. Souvent, on entend des enfants qui s'obstinent à poser des séries de questions d'apparence ridicules, sur toutes sortes de sujets et cela uniquement parce qu'on ne leur a jamais donné de réponse satisfaisante à propos du « secret » de leur naissance. Ils se savent trompés et nous posent un nombre infini de questions, dont quelques-unes sont parfois saugrenues, dans le seul but de nous ennuyer et comme pour prendre leur revanche. Ainsi espèrent-ils forcer la réponse tant attendue et nous voir les aider à résoudre les problèmes qui les assaillent. Nous leur proférons cependant des paroles banales, ou peut-être gardons-nous un silence dans lequel ils lisent notre propre peur devant les mystères de la vie. Peu à peu ils perdent confiance en nous et se réfugient au fond d'eux-mêmes. Ils voient clairement qu'ils n'ont rien à attendre de nous : les « grands », et ils ne nous posent plus de questions intéressantes. Nous avons perdu des camarades, des amis. Ils sont devenus — comme nous le disons par ignorance — « sages », mais nous avons peut-être contrarié, même détruit, un esprit fin, une mentalité susceptible de faire de belles découvertes.

Les parents répondent peut-être qu'ils se sentent plus ou moins mal à l'aise devant les flots de questions bizarres que leur posent les enfants. S'il en est ainsi, il faut encore chercher l'origine de cette gêne dans l'enfance : chez leurs parents à eux. La phrase par laquelle Rimbaud, en 1873, a formulé son cri, n'en est pas moins vraie de nos jours :

« Parents, vous avez fait mon malheur et vous avez fait le vôtre ! »
La faute est toujours aux parents. Ce sont toujours les grands qui

Il nous demande :

« Si l'Homme naît si tôt, si la vie est si brève,
D'où vient-il ? Sombre-t-il dans l'Océan profond
Des Germes, des Fœtus, des Embryons, au fond
De l'immense creuset d'où la Mère Nature
Le ressuscitera, vivante créature,
Pour aimer dans la rose et croître dans les blés ?
Nous ne pouvons savoir ! Nous sommes accablés
D'un manteau d'ignorance et d'étroites chimères !
Singes d'hommes tombés de la vulve des mères
Notre pâle raison nous cache l'infini !
Nous voulons regarder : — le Doute nous punit ! » (26)

Oui, mais savoir par la pâle raison ne suffit point à Rimbaud. Remarquons d'ailleurs que le poète, c'est l'Homme unique né aux cieux — « Et, comme il est du ciel, il scrutera les cieux » (27), — et nous, les « Singes d'hommes tombés de la vulve des mères ». Il est vrai que par l'emploi du pronom « notre », Rimbaud se place parmi nous, mais il ne croit nullement à cette compagnie. Son œuvre entière en est la preuve. Il est l'être divin né de façon miraculeuse ; nous sommes tous des animaux parce que nés d'une mère. Il est l'Homme ; nous ne sommes que des hommes. L'h majuscule et l'h minuscule expriment toute la différence que le poète met entre lui-même et le reste des mortels. Rimbaud s' imagine né sous l'influence des forces naturelles sans aucune intervention humaine. Il est né de l'écume, des fleurs, de l'onde et de l'azur, de la mer et du soleil, du creuset de la Mère Nature, des entrailles de la terre maternelle ; jamais des entrailles d'une mère humaine et réelle.

tâchent d'enseigner la vie aux petits. Ils ne voient pas dans les rapports entre parents et enfants, une relation réciproque grâce à laquelle on s'instruit et s'enrichit mutuellement. Les parents ne sont pas encore assez humbles. Si, pourtant, un jour arrive où ils auront assez de bonne grâce pour se laisser instruire par les petits, pour vraiment apprendre d'eux, la plainte :

« Je reconnais là ma sale éducation d'enfance. »

ne sera plus possible, et dès ce moment-là nous serons mieux à même d'admirer d'autres œuvres, d'autres façons de s'exprimer, que celles des enfants révoltés dont Rimbaud demeure l'exemple tragique.

(26) Extraits des vers publiés par Marcel COULON dans *Les Nouvelles Littéraires* du 17 octobre 1925, comme *Vers inédits de Soleil et Chair*.

(27) *Soleil et Chair*,

Ainsi la différence que le poète perçoit entre lui-même et son public s'exprime pour Rimbaud sous une forme biologique. Il ne saurait y en avoir de plus fondamentale ; Vigny, Baudelaire, et Mallarmé, se sentaient exilés dans un monde qui ne comprenait pas leurs chants ; mais Rimbaud va plus loin qu'eux. Il dit « nous sommes hors du monde » (28), « Je n'ai jamais été de ce peuple-ci ; » (29), je suis « sans mère, sans pays » (30) et « toujours seul ; sans famille » (31). Il dit en fait : Je ne suis pas de ce monde. Je ne suis pas né (32). Et voilà bien l'ahurissant paradoxe de son œuvre. Rimbaud sait malgré tout qu'il est né. Il sait qu'il vit.

Inlassablement ces deux idées contraires se combattent en son esprit et le déchirent. Il dit, sous bien des formes : « Je suis caché et je ne le suis pas ». « Il n'y a personne ici et il y a quelqu'un » (33), c'est-à-dire : — Je suis né et je ne le suis pas.

L'idée qu'il est le produit d'un miracle nous a valu toutes les merveilleuses fantaisies de bon nombre de ses poèmes ; l'idée qu'il est né comme les autres hommes, sa renonciation et sa vie au désert ; et la réunion de ces deux idées fait comprendre pourquoi Rimbaud crée dans son imagination une mère-vierge pour résoudre ce dilemme angoissant. Comme Jésus (34), né d'une femme mais engendré par le

(28) *Nuit de l'Enfer.*

(29) *Mauvais sang.*

(30) *Les Déserts de l'Amour.*

(31) *Mauvais sang.*

(32) Jésus avait dit à Nicodème « En vérité, en vérité, je te le dis, si un homme ne naît d'eau et d'Esprit, il ne peut entrer dans le royaume de Dieu » et « Ne t'étonne pas que je t'aie dit : « Il faut que vous naissiez de nouveau. » Nicodème cherchait à renaître par l'Esprit ; chez Rimbaud c'est l'inverse : il est déjà né d'Esprit mais il ne veut jamais admettre qu'il soit né d'eau. Il refuse jusqu'au symbole de sa naissance corporelle.

(33) *Nuit de l'Enfer.*

(34) Puisque Jésus est le seul être qui résume tous les paradoxes qui bouleversèrent l'esprit de Rimbaud, on comprend aisément pourquoi il fut l'objet, tantôt de son amour et tantôt de sa haine. Parmi les nombreuses influences qui ont agi pour former sa « sale éducation d'enfance », il faut, avant tout, compter celle de son éducation religieuse. En dépit de tous ses efforts pour s'en libérer, il reste l'esclave — comme il l'a dit lui-même — de son baptême.

Saint-Esprit, Rimbaud — qui s'est cru enfant divin — espère éluder, et en même temps accepter, la condition humaine.

Aussitôt qu'il sait qu'il est véritablement né, il s'écrie :

« Ah ! cette vie de mon enfance... fier de n'avoir ni pays, ni amis, quelle sottise c'était. — Et je m'en aperçois seulement ! » (35).

La conscience de cette impossibilité le conduit à dire adieu à la poésie :

« Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je me suis rendu au sol avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! » (36).

Oui, paysan qui a son pays, son décor, sa mère.

Rimbaud parvient à cette illumination par sa seule intuition. Il se fatigue à nous présenter les mêmes images sous un jour différent ; ses poèmes paraissent nous dire et nous redire :

— Voilà mon petit tableau. Je sais que c'est une merveille. Pour la poésie, je ne crains aucune rivalité. C'est une œuvre de génie. Personne n'a rien écrit de semblable. Personne ne le sait mieux que moi. Mais, je ne sais pas parler. Je ne comprends pas mes propres tableaux. Ma mère et mon père, « Maria » et « Pater », public réel ou imaginaire, à vous de tenter l'explication (37).

Personne ne donne de réponse satisfaisante à toutes les questions posées et reposées avec tant de persistance, « Le peuple ne murmura pas. Personne n'offrit le concours de ses vues » (38). Rimbaud est toujours dans le doute, et il exige, tel le Prince de son Conte, une réponse définitive. Il veut voir « la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels ». Il fera tout afin de savoir. Il nous parlera tendrement, brutalement, mais il nous forcera à comprendre

(35) *L'Impossible*.

(36) *Adieu*. Combien est différent ce cri :

« La vie est la farce à mener par tous. »

Mauvais Sang.

(37) Voir *Matin*.

(38) *Conte*.

ses besoins. On lui a voilé un mystère. Il arrachera le grand secret à la Reine, la Vampire, la Sorcière « qui allume sa braise dans le pot de terre » et qui « ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons » (39). Il saura, coûte que coûte, le secret de cette « jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or » ; le mystère de sa chute et de son sommeil dont il nous parle dans *Matin*. Il s'agit de la chute de l'enfant « tombé » de sa mère, de sa naissance réelle : il voudrait enfin savoir la réalité, tant il est las de s'imaginer ange ou mage tombé des cieux. Il s'agit du sommeil de l'enfant qui repose dans la chair de sa mère.

En somme, il ne croit plus aux symboles. La *Saison en Enfer* est remarquable par le fait qu'elle est exempte de tous les procédés que le poète employait voilà seulement deux ans. Ils ont tous disparu. Rimbaud les renie. C'est qu'il vient d'épuiser toute la gamme de ses fantaisies. L'auberge verte, et celle de la Grande Ourse, le salon souterrain, le pavillon, l'aquarium ardent, le four des *Effarés*, et la maison musicale, ne peuvent plus le consoler. Il veut qu'on lui parle de la maison de la vie :

« Légendes ni figures
Ne me désaltèrent. »

disait-il dans *Comédie de la soif* et il s'écrie dans la *Nuit de l'Enfer* où plus que jamais il a soif de la vérité :

« Des erreurs qu'on me souffle, magies, parfums faux, musiques puériles. — Et dire que je tiens la vérité, que je vois la justice : j'ai un jugement sain et arrêté, je suis prêt pour la perfection... Orgueil ». Puis, dans *Fausse Conversion* :

« On a abusé de mon innocence. »

Hélas ! il est trop tard. Le voyant est prêt à renoncer, faute d'avoir vu la vérité. Et c'est à nous qu'il passe la parole :

« ... tâchez de raconter ma chute et mon sommeil. Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pater* et *Ave Maria*. Je ne sais plus parler. »

N'est-ce pas là un appel adressé à la mère et au père pour

(39) *Après le Déluge*.

qu'ils éclairent son ignorance et le mettent au monde de façon qu'il trouve sa place parmi les autres fils de la terre ? Et la *Saison en Enfer* ne traduit-elle pas en quelque sorte l'effort désespéré pour réaliser ce vœu par ses propres moyens, la tentative suprême de renaître, cette fois en enfant humain (40) ?

Mettre Rimbaud au monde, lui qui disait à la fois je suis de cette vie et je ne le suis pas, est difficile et surtout délicat. Il semble pourtant que ce soit notre devoir envers lui, envers l'enfant, de le tenter. Comment comprendre le poète si on le transporte hors de notre existence ? Comment peut-on être assez cruel pour dire à cet enfant : « tu es un incompris », pour le mettre en marge de la vie et le livrer à ses propres tourments ? Ses parents ont agi ainsi. Certains critiques aussi. Sommes-nous tous aussi effrayés que le poète lui-même devant son œuvre ? La fuyons-nous sans l'avoir vue ?

Nous sommes semblables à ces hommes qui figurent dans un des chants de Maldoror. Ils sont assis sur l'impériale d'un omnibus, et un petit garçon qui essaie de monter, court derrière.

« Arrêtez, je vous en supplie, arrêtez, mes jambes sont gonflées d'avoir marché pendant la journée... je n'ai pas mangé depuis hier... mes parents m'ont abandonné... si vous m'accordiez une place : je suis un petit enfant de huit ans, et j'ai confiance en vous » (41).

Tel Rimbaud qui, à huit ans, réclame l'attention de ses parents (42) et qui, dix ans plus tard, s'écrie dans *Nuit de l'Enfer* :

« ...avec votre confiance seulement je serai heureux ».

Mais l'omnibus poursuit sa marche. Les parents ne font aucune attention à l'enfant.

« Tous lâchement abandonnent l'enfant, sans même

(40) Il n'est pas sans intérêt de remarquer que le sort même du poète dépendait — comme il l'a dit lui-même — de ce dernier livre, dont les *neuf* mouvements qui le composent semblent chanter les joies et les souffrances d'une création, d'une naissance.

(41) Cité à la page 55 du livre *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, par Léon PIERRE-QUINT.

(42) Voir : *Exercice trouvé dans un Cahier de pensums*, 1862.

prendre garde à lui. Seul Lombano, un pur adolescent, « se demande stupéfait si c'est là vraiment ce qu'on appelle la *charité humaine* ». Le lendemain, un chiffonnier ramasse dans la poussière le corps de l'enfant aux « petites jambes endolories ».

Au lieu de fuir, ne devrait-on pas s'arrêter pour répondre à son appel : approcher en toute sympathie et essayer au moins de comprendre sa chute et son sommeil ? Nous voudrions faire cet effort de compréhension, sachant que d'autres viendront, plus qualifiés que nous, pour combler les lacunes et ouvrir des voies nouvelles.

*
* * *

Nous allons maintenant approfondir notre étude des *Effarés*, puisque c'est dans ce poème que Rimbaud évoque en un tableau symbolique les secrets qu'il recherche et ne trouve point. Il se tue même parce qu'il ne réussit pas à les découvrir. Aussi se demande-t-il dans *Nuit de l'Enfer* :

« Un homme qui veut se mutiler est bien damné, n'est-ce pas ? »

et dans *Mauvais sang* il s'écrie : « Je me tue ! ».

Il faut malheureusement de telles paroles, de telles vies de lutte tragique, pour nous obliger enfin à porter notre attention sur l'enfant et ses problèmes. Dans le drame de Shakespeare *Roméo et Juliette* toute une tragédie se déroule et deux enfants se tuent avant que les parents retrouvent leur raison et puissent s'aimer. Ceux-ci ne furent délivrés et libres dans la vie, que lorsque leurs enfants furent unis dans la mort. Aujourd'hui le même drame se joue sur le plan de la réalité. Rien de plus difficile que de remplacer l'hostilité qui existe entre les générations par une véritable fraternité. Il ne s'agit pas simplement de prononcer le mot « camarade » ; il importe de lui donner son sens plein. Il s'agit d'aimer nos frères avec autant d'ardeur que nous aimons la fraternité.

Nous venons de trouver dans le poème un symbolisme religieux. Nous avons dit que le pain qui sort à minuit représente le pain béni qui contient le corps de Jésus-Christ,

que le Boulanger symbolise le prêtre, et le four, l'autel. Nous avons assisté à la Nativité d'un enfant divin.

Pourtant, cette interprétation a été imposée au texte. En suivant le fil de nos propres idées nous craignons d'avoir trahi celles du poète. Il s'agit maintenant de vérifier directement cette thèse.

Ne peut-on voir dans les *Effarés* un rêve qui a pour thème la naissance de Rimbaud, enfant humain ? Cette interprétation profane nous semble la plus logique, quoiqu'elle rejoigne sur bien des points, comme il arrive souvent dans l'œuvre du poète, l'interprétation mystique également possible.

Parlons maintenant du pain en tant que symbole. Nous verrons que dans les poèmes de Rimbaud, le blé et ce que l'on fait du blé — un pain ou un gâteau — symbolisent l'enfant humain.

On pourrait prendre en exemple de cette idée ces deux vers du poème féroce­ment satirique *Les Assis* :

« L'âme des vieux soleils s'allume emmaillotée
Dans ces tresses d'épis où fermentaient les grains. »

Remarquons d'abord que pour Rimbaud le soleil est le symbole des parents : « C'est rire aux parents qu'au soleil ; » dit-il dans *Patience*, et il nous semble qu'ici un « fils du Soleil » (43) emmailloté dans les tresses d'épis — tel Jésus dans la paille de la crèche — vient de naître des grains de blé.

Cette idée que l'on ne trouve pas seulement chez Rimbaud, puisque Leconte de Lisle, dans son poème *Midi* usait déjà d'une image semblable en comparant les « grands blés mûris » aux « Pacifiques enfants de la terre sacrée » est personnelle cependant à notre poète ; d'abord, parce qu'il n'a rien écrit qu'il n'ait repensé, ou, pour mieux dire, revécu, ensuite parce qu'elle est liée à toutes ses idées. Comment ne pas voir qu'ici, dans cette naissance spontanée d'un enfant tout formé et déjà enveloppé dans ses langes, Rimbaud exprime une fois de plus son rêve d'être né intact — tel le petit Poucet du pouce de sa mère ?

(43) *Vagabonds*.

D'ailleurs, son symbolisme est plus profond que celui d'un Leconte de Lisle. Ce n'est pas le résultat d'une théorie, mais l'expression directe de ses émotions. Il ne s'agit pas de dérouler une suite de comparaisons ; sa vision est si intense, si personnelle, que tous les intermédiaires sont supprimés et que les images subissent une sorte de télescopage. Inconsciemment, le poète met l'enfant dans la chose à laquelle celui-ci fait penser et les deux termes coïncident pour produire une image double. Tout est fondu : enfant et épis sont identifiés.

Ce procédé n'est pas rare dans son œuvre. On sait qu'il dit dans *Délires II* :

« Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine... »

C'était là, l'hallucination simple, parce que volontaire, fruit d'une longue habitude. Dans les vers que nous venons de citer, la volonté ne joue aucun rôle et le symbolisme est inconscient ; or, c'est lui qui caractérise tous les premiers poèmes. Ce n'est que plus tard, dans les *Illuminations* et surtout dans la *Saison en Enfer*, que Rimbaud analyse, passe en revue, et explique ses procédés hallucinatoires.

On peut passer directement des épis de blé au pain qui, « façonné comme une brioche » (44), sort du four, mais citons toujours le poète :

« Or, n'est-ce pas joyeux...

.....
De voir des blés, des blés, des épis pleins de grain,
De penser que cela prépare bien du pain ?... (45)

Et dans le même poème, Rimbaud fournit le lien qui nous permet de dire que, pour lui, le blé, le pain et le gâteau sont autant de symboles de l'enfant :

« On nous faisait flamber nos taudis dans la nuit,
Nos petits y faisaient un gâteau fort bien cuit. »

On allume des taudis et on brûle des enfants pour en faire des gâteaux bien cuits. C'est l'inverse qui se produit dans

(44) Voir *Accroupissements* où le soleil « plaque
Des jaunes de brioches aux vitres de papier. »

(45) *Le Forgeron*.

Les Effarés, où le four s'allume et le pain cuit afin de créer un petit enfant, un Jésus.

Pour Rimbaud, donc, le blé et les produits du blé symbolisent l'enfant ; sa peur, à notre avis, tire son origine de ce sens symbolique qu'il leur attribue : c'est l'explication du titre *Les Effarés*.

Qu'y a-t-il d'autre pour effarer le poète devant sa vision merveilleuse ?

C'est qu'il nous dévoile le mystère de la naissance, mais, en même temps, il le cache sous un décor symbolique. De cette vision à moitié révélée, à moitié voilée, voit son effroi.

Sa peur augmente parce que, dans le Boulanger, il voit le père. Pour la première fois, il aperçoit dans l'acte d'amour le rôle indispensable du père, rôle qu'il s'efforce d'abolir partout dans la création, afin d'être le seul possesseur de la mère, afin de croire toujours à son univers imaginaire dans lequel toute reproduction est asexuée : un univers mère-vierge où « Pour Hélène se conjurèrent les sèves ornementales dans les ombres vierges et les clartés impassibles dans le silence astral...

Pour l'enfance d'Hélène frissonnèrent les fourrés et les ombres, et le sein des pauvres, et les légendes du ciel... » (46).

Dans ce monde, la mère nous crée par ses propres moyens. Elle peut se dispenser de toute collaboration de la part de l'homme : car n'est-ce pas une sorcière qui seule, et sans aide, sait tisser la trame de la vie ?

« Noire et rouge au bord de sa chaise
— Affreux profil —
Une vieille devant la braise,
Qui fait du fil : » (47)

Une mère magique qui se féconde elle-même sans que l'homme y joue aucun rôle :

« Et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le

(46) *Fairy*.

(47) *Ce qui retient Nina*.

pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons » (48).

Cette mère-vierge qui vient de créer tous les « fils du déluge », garde à tout jamais le secret de son pouvoir, le secret de notre naissance et de notre vie.

Il faut insister sur la toute-puissance de cette mère qui possède en elle-même tous les éléments de notre vie, qui par ce fait peut se passer de l'intervention de l'homme.

On voit derrière cette image poétique Madame Rimbaud qui prend dans l'esprit de son fils une forme gigantesque de Sorcière, et qui exerce sur son évolution une influence désastreuse. N'est-elle pas la « Vampire » qui « nous rend gentils, commande que nous nous amusions avec ce qu'elle

(48) *Après le Déluge.*

Cette conception d'une mère et d'un monde vierges est fondamentale au lyrisme de Rimbaud. Plus tard nous aurons l'occasion de parler à cet égard de l'influence qu'aurait exercé sur l'esprit du poète, une éducation religieuse, profondément catholique. Il faut aussi tenir compte d'une autre influence, celle de son père, non moins importante parce que négative. On sait que le capitaine Rimbaud « ne manquait point de faire un enfant à sa femme chaque fois que celle-ci venait le voir : Lyon, Paris, Grenoble ou Strasbourg : mais il l'envoyait accoucher chez son beau-père » (Marcel COULON : *La Vie de Rimbaud et de son Œuvre*, p. 28), où, pour employer le mot de Paterne Berri-chon, elle allait « réfugier » sa maternité, et que six mois après la naissance d'Arthur « par cause d'humeur peu paternelle et incompatible avec celle de sa femme » le capitaine avait dû « abdiquer le foyer pour aller revivre un célibat de garnisons diverses » (Paterne BERRICHON : *La Vie de J.-A. Rimbaud*, p. 30). Rimbaud ne l'a guère connu, et c'est sans doute à lui qu'il songe en s'écriant dans *Les Etrennes des orphelins* : « ...le père est bien loin ! » et peut-être aussi lorsqu'il demande « Qu'a-t-on fait du brahmane qui m'expliqua les proverbes ? » (*Vies*, I).

Quoiqu'il en soit, le capitaine Rimbaud vivait continuellement dans ses garnisons et ne venait que très rarement à la maison de Charleville, et nous croyons que son absence continue aurait pu faire croire au poète qu'il était né de façon miraculeuse. Et si le père, par son absence, a favorisé l'éclosion de cette idée, si chère à Rimbaud, de l'existence d'une mère-vierge, il a sans doute fait naître dans l'esprit de Madame Rimbaud, toute la honte qu'elle a ressentie d'être mère. A son tour, elle lègue à son fils cette peur intense de vivre et de créer (voir le poème *Honte*). Ainsi, c'est grâce à ses parents, aussi bien qu'à son éducation religieuse, que Rimbaud conçoit cette idée d'une mère-vierge qui lui inspire deux sentiments opposés : la honte de vivre et l'extase de vivre.

nous laisse, ou qu'autrement nous soyons plus drôles » (49), celle qui lui a volé sa force, et tout le trésor de sa jeunesse : « O sorcières, ô misère, ô haine, c'est à vous que mon trésor a été confié ! » (50).

Elle imaginait peut-être avoir créé elle-même son enfant, et par conséquent elle se croyait le droit de faire de lui ce qu'elle voulait, de le dominer entièrement (voir le deuxième paragraphe de sa lettre à Verlaine (51), où vibre la note prophétique de la mère infaillible). Se rendait-elle compte que c'est la vie qui a créé Rimbaud, qu'elle n'a été qu'un moyen de création ?

Consciemment ou inconsciemment bien des parents nourrissent cette illusion d'être les créateurs de leurs enfants et trouvent dans cette idée la justification de leur autorité par trop excessive. Si les parents pouvaient mieux apprécier le rôle créateur de la vie, et y subordonner le leur, n'auraient-ils pas plus de respect pour leurs enfants ? Il y a lieu de distinguer entre l'autorité tyrannique qui, en exigeant une soumission totale, étouffe le plein épanouissement d'une vie infantine, et le respect qui nous guide à vouloir la comprendre.

Entre Rimbaud et sa mère il n'y avait point d'amitié, nul respect, et cette sorcière cacha tyranniquement le secret biologique. Le poète répète sans cesse ses questions sans qu'elle daigne éclairer son ignorance.

A la place du creuset de la Mère Nature (52), et du pot de terre de la Sorcière (53), nous avons dans les *Effarés* le four (tous symboles du sein maternel), mais l'acteur principal, dans le drame d'amour qu'est le poème, n'est plus la mère. Le père apparaît maintenant avec un rôle de magicien, pour aider la mère à transformer « les blés » en pain, le germe en enfant. Sa présence inquiète le poète qui, en petit Jésus, se croit né d'une mère-vierge, et dont la

(49) *Angoisse*.

(50) *****

(51) P. 140-141. *Rimbaud raconté par Paul Verlaine*.

(52) Voir le passage déjà cité de *Soleil et Chair*.

(53) *Après le Déluge*.

vision lui révèle l'existence de deux parents qui doivent coopérer avant de pouvoir créer un être vivant.

Rimbaud ne peut accepter l'idée de coopérer avec une autre personne (il ne se marie pas) (54) et ce refus total de collaborer avec la vie, dans n'importe quelle sphère, est à la base de la structure de ses songes :

« Ma vie est usée. Allons ! feignons, fainéantons, ô pitié ! Et nous existerons en nous amusant, en rêvant amours, monstres et univers fantastiques, en nous plaignant et en querellant les apparences du monde, saltimbanque, mendiant, artiste, bandit, — prêtre ! » (55).

* *

Parce qu'il ne sait pas s'adapter à la vie, y trouver son vrai rôle — saltimbanque, mendiant, artiste, bandit, prêtre ou poète — la vie lui apprend peu de sa sagesse. Lorsqu'il renonce à la poésie, son esprit, après avoir transformé comme par miracle le réel en une féerie de rêves, après avoir opéré entre ces rêves un nombre infini de combinaisons merveilleuses, reste le même, tel un catalyseur qui provoque d'innombrables réactions chimiques sans subir lui-même aucun changement.

Les premières réactions du poète n'ont jamais été modifiées par les contre-coups de la réalité et Rimbaud n'a pu s'approprier la vraie substance de la vie. Il reste intact. Il ne veut pas répandre son trésor (56) :

« Soyons avare comme la mer » (57). Il se suffit à lui-même : « il me sera loisible de *posséder la vérité dans*

(54) Ce qui ne l'empêche pas de montrer une sensualité très poussée. On pourrait dire que presque tous les grands imaginatifs ont eu de l'orgueil à rester vierges, puisqu'ils sont prêtres en quelque sorte, réceptacles de visions, médiums entre ce monde et l'autre. Cependant, il y avait pour Rimbaud, comme pour Verlaine, Baudelaire et la plupart des poètes symbolistes du XIX^e siècle, quelque chose d'incestueux dans l'amour. Ils voyaient tous la mère à travers l'amante, et ne pouvaient vraiment aimer ni l'une ni l'autre.

(55) *L'Eclair*.

(56) « Sans me servir pour rien même de mon corps, et plus oisif que le crapaud, j'ai vécu partout », dit-il dans *Mauvais Sang*.

(57) *Nuit de l'Enfer*.

une âme et un corps » (58), et devient l'absolu qu'il cherchait.

Ne serait-ce pas une image plus juste, plus conforme à cette œuvre richement nuancée que de dire que son esprit, tel un prisme, analyse la lumière de son monde intérieur, la décompose en arc-en-ciel, et la projette en spectre sur l'écran de sa poésie, mais sans pouvoir recombinaison les couleurs pour produire la vision claire qui illumine l'âme. On n'obtient cette clarté que par la collaboration ; la présence d'un second prisme. Le regard qui peut se porter sur le monde extérieur en même temps que sur la vie personnelle manque à Rimbaud, et il renonce parce que, voyant, il a vu çà et là des reflets de sa vision, mais enfant, il n'a jamais pu les réunir pour voir et comprendre la révélation tout entière.

*

* *

Pourtant, c'est en contemplant les images qui se formaient dans les flammes du four, qu'il a aperçu, confusément, le secret de sa vie et la source de ses rêves.

Revenons donc maintenant au poème des *Effarés* à propos duquel il nous reste à parler du four en tant que symbole. Ce trou clair « souffle la vie » et la vérité.

C'est dans le four que le boulanger met « la pâte grise » (59) pour en faire un pain. Autant dire : c'est là que la vie, par l'intermédiaire des parents, descend en un corps : car le four symbolise très naturellement les entrailles de la mère. Il représente, pour Rimbaud, un lieu paisible mais dangereux, objet d'attraction et de répulsion à la fois. Il évoque sa saison au paradis et sa saison en enfer. Car dans les flammes du four il voit les lumières du « ciel rouvert », et déjà, dans cette vision mystique, ce qui est en bas s'allie

(58) *Adieu*.

(59) Cf. les *Fêtes de la Faim* où les pains sont « couchés aux vallées grises » comme de petits enfants dans un lit. Et, lorsque dans ce poème, Rimbaud les mange, on ne peut s'empêcher de songer à l'ogre du conte de Perrault — *Le Petit Poucet* — auquel le poète fait ailleurs allusion.

à ce qui est en haut. C'est le mariage du ciel et de l'enfer, que le poète chante encore dans les *Illuminations* :

« La douceur fleurie des étoiles, et du ciel, et du reste descend en face du talus, comme un panier, contre notre face, et fait l'abîme fleurant et bleu là-dessous. »

Rimbaud intitule cette pièce *Mystique*, et elle nous semble en effet autre chose que « simplement la vision d'un homme couché, qui regarde le paysage en renversant la tête » (60). Ici, les enfants descendent du ciel comme la manne qu'un Boulanger divin aurait mise dans ce panier de rêve. Ils sont faits de l'azur et de la splendeur des étoiles (61), où se confondent des reflets célestes et des lueurs d'enfer.

Les deux notions sont juxtaposées dans la *Nuit de l'Enfer* où le poète rentre en lui-même et s'écrie :

« l'enfer est certainement *en bas*, — et le ciel en haut. — Extase, cauchemar, sommeil dans un nid de flammes » (62).

Mais dans la *Nuit de Noël des Effarés*, enfer et ciel, cauchemar et extase, se pénètrent et se confondent dans l'image du four (« nid de flammes »).

Remarquons que, dans ce poème, la vision se déroule du dehors au dedans ; le poète est dans le monde réel, et, à travers le soupirail, il contemple, avec une extase teintée d'inquiétude le monde de ses rêves — le four, source et inspiration de sa vie. Il paraît vouloir entrer une fois de plus au paradis, mais, malgré la vision céleste, il a peur. Le four flamboie, telle l'épée qui garde le chemin du jardin d'Eden, et nul retour n'est possible. Le soupirail se dresse comme un obstacle, et le vent d'hiver le rappelle à la réalité.

*

* *

(60) Albert THIBAUDET dans *La Nouvelle Revue Française*, 1-2-1922.

(61) Celles de la Grande-Ourse, leur mère ?

(62) Pour faire ressortir plus nettement le symbolisme du four, citons ces vers du 3^e sonnet des *Stupra*, où Rimbaud évoque ainsi l'organe génital de la femme :

« Mon âme du coït matériel jalouse

En fit son larmier fauve et son *nid* de sanglots. »

Dans *Enfance VI*, le poète reprend le même thème, mais cette fois selon un ordre inverse : c'est l'autre face du tableau. Il vient d'éprouver les dangers du monde réel (63), et, pris de terreur, il rentre au royaume de ses rêves. Il est maintenant de l'autre côté du soupirail (64) et s'est placé, en imagination, dans les entrailles de la mère. De son « salon souterrain » il explore les profondeurs de la terre maternelle. Il est, pour ainsi dire, au centre même du four, où « les gouffres d'azur, des puits de feu » s'entremêlent comme dans les *Effarés*.

Dans cette région naissent ses fantasmagories, ses rêves, ses fables :

« C'est peut-être sur ces plans que se rencontrent lunes et comètes, mers et fables ».

Là se trament les fils de ses songes. Aussi veut-il rester « très loin sous terre » à l'abri de « la ville monstrueuse ». Il prévoit cependant que même cette retraite va subir un changement. Il imagine donc « des boules de saphir, de métal », petits mondes stables et résistants, dont il est le maître ; ces globes étincelants dont les facettes scintillent, mais qui restent eux-mêmes intacts, illustrent pour le voyant la beauté éphémère d'un monde qui demeure toujours, malgré les fluctuations des êtres et des choses. Il voudrait que ce monde souterrain soit à leur image.

Il ne parle même pas, de peur de rompre le charme. Mais un souffle de l'extérieur vient détruire le tissu de ses rêves. Un rayon illumine l'obscurité (65) ; les parois du salon s'ouvrent et « c'est encore la vie ! » (66). Après une merveilleuse fuite vers « l'autre monde », après avoir reconstruit pendant quelques instants son existence prénatale, Rimbaud renaît, il remonte vers la lumière « sévère

(63) *Enfance*, V.

(64) « Pourquoi une apparence de soupirail blémirait-elle au coin de la voûte ? »

(65) Dans un autre poème de sujet analogue, il s'écrie :

« Je sors ! Si un rayon me blesse..... » (*Patience*)

La peur des rayons qui blessent forme comme la contre partie du chant lyrique.

(66) *Nuit de l'Enfer*.

comme les cierges funéraires » (67), avec « la réalité rugueuse à étreindre » (68).

Mesurons ici la différence entre Rimbaud et le commun des mortels. L'équilibre harmonieux de notre vie se maintient par une multiplicité d'échanges qui s'opèrent sur tous les plans entre le monde que nous avons quitté

« Ce passé, doux Eden dont notre âme est sortie,
De notre éternité ne fait-il pas partie, ? » (69)

et le monde dans lequel nous vivons (70). Comme ces pauvres effarés du poème, nous avons tous, en naissant, quitté un paradis, et ici bas nous avons à en refaire un autre. Que sommes-nous enfin, dans l'univers, sinon de « pauvres effarés » (71) ? Comme eux nous avons quitté la maison de la vie pour sentir la froideur d'un monde nouveau. Tels ces enfants d'un autre poème — *Après le Déluge* — nous sommes maintenant dans la grande maison du monde, où nous regardons les merveilleuses images de la première demeure. Notre « si pauvre âme »

« n'a que l'image
De la Notre-Dame : » (72)

Notre vie sera une suite de « veuvages » (73), un éloignement perpétuel. Nous sommes des « orphelins fiancés » qui traînent en souvenir une chère image du pays

(67) *Mauvais sang.*

(68) *Adieu.*

(69) LAMARTINE. *La Vigne et la Maison.*

(70) Il nous semble que les Surréalistes, en abordant le sujet le plus difficile — le monde intérieur — se sont trop attachés aux racines de notre vie mentale. Leur travail d'exploration nous a valu de belles découvertes, mais sont-ils parvenus à redécouvrir et à recréer cette synthèse qui existe depuis toujours entre le rêve et l'action ? Est-ce qu'ils ont vraiment réussi à exprimer dans leur œuvre ce mystérieux va-et-vient grâce auquel l'univers de l'enfance nourrit sans cesse le monde de l'homme, et l'enrichit librement de sa substance ?

(71) Comme l'a dit Lamartine dans *l'Homme* :

« Tout mortel est semblable à l'exilé d'Eden :
Lorsque Dieu l'eut banni du céleste jardin,
Mesurant d'un regard les fatales limites,
Il s'assit en pleurant aux portes interdites. »

(72) *Chanson de la plus haute tour.*

(73) *Ibid.*

lointain (74). Mais, parce que nous sommes liés par une compréhension sympathique avec notre mère, nous sommes libres. Doucement, nous avons passé de la compagnie maternelle à la jouissance de la nature qui nous attend. Elle est là et nous l'aimons pour elle-même.

Rimbaud, par contre, ne peut jamais s'abstraire d'elle pour l'observer de l'extérieur. Désireux de retrouver dans la nature la mère, grande consolatrice, il tente de l'étreindre (75) ou l'implore de le bercer et de le réconforter (76). Cette soif de totalité étouffe l'amour, et Rimbaud ne fait que briser les ailes de sa joie. Il n'a jamais su embrasser la vie dans son vol. Il attaque et détruit parce que l'on a toujours refusé d'accueillir le don suprême de ses « tendresses profondes » (77) et de lui accorder en échange la récompense de l'amour. Il reprendra donc de force, et brutalement, la jeunesse qu'on lui a volée. Il a même l'air de dire que c'est nous qui l'avons arraché à son bonheur ; et c'est armé de ce grief qu'il s'achemine vers son destin. Il exige que nous lui rendions sa « jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or » (78). Puis, comme Harpagon qui se tourne vers les spectateurs pour leur réclamer son argent, avec une violence pathétique Rimbaud nous accuse :

« Par quel crime, par quelle erreur, ai-je mérité ma faiblesse actuelle ? Vous qui prétendez que des bêtes poussent des sanglots de chagrin, que des malades désespèrent, que des morts rêvent mal, tâchez de raconter ma chute et mon sommeil » (79).

*

* *

Talonné par ses conflits et ses regrets, il ne peut s'arrêter pour reconnaître que ce ne sont pas les hommes, mais la vie qui l'a conduit dans un monde où le bonheur est relatif. Nous avons tous connu comme lui cet âge d'or où le bonheur

(74) *Ouvriers.*

(75) *Fêtes de la Faim.*

(76) *Patience.*

(77) *Les Poètes de sept ans.*

(78) *Matin.*

(79) *Ibid.*

nous apparaissait comme un absolu. Cependant, nous savons conserver son charme magique : l'or de la jeunesse devient notre viatique, et, à la différence de Rimbaud (80), nous pouvons dépenser sans l'épuiser ce trésor immense. Tout en faisant notre tâche ici-bas nous pouvons nous contenter de souvenirs de cette région d'où viennent nos sommeils et nos moindres mouvements (81). Loin d'être des pèlerins désenchantés, nous pouvons rêver au cours du voyage — si tel est notre désir — notre « rêve maternel », et songer à « l'autre monde, l'habitation bénie par le ciel ; et les ombrages ! » (82), sans éprouver l'inquiétude et la peur qui passent dans les poèmes de Rimbaud, uniquement faits d'émotions. Plus voyant que lui (à quoi sert-il, après tout, d'être voyant, si ce n'est à mieux vivre, mieux comprendre le monde de nos rêves et le monde où nous vivons chaque jour ?) nous acceptons tranquillement la façon dont la vie nous a fait naître, certains qu'elle nous consolera souvent de la perte d'un paradis, — et d'un enfer ! — temporaires. N'offre-t-elle pas à leur place un monde entier à explorer et à transformer ?

« Il a peut-être des secrets pour *changer la vie* ? » dit Rimbaud dans *Délires I*, et voici la réponse qui suit immédiatement :

« Non, il ne fait qu'en chercher ». Le poète maudit a cherché sans les trouver : il a fui l'infini qu'il portait en lui-même.

(80) « Je suis mille fois le plus riche, soyons avare comme la mer. »
Nuit de l'Enfer.

(81) *Villes*, I.

(82) *Ouvriers*.

b) **APRÈS LE DÉLUGE**

« ...les genoux croisés dans le clair déluge
qui sourd des prés, nudité qu'ombrent, tra-
versent et habillent les arcs-en-ciel, la flore,
la mer. »

(« Enfance, I. »)

« Le sang et le lait coulèrent. »

(« Après le Déluge »)

Rimbaud nous peint un tableau semblable à celui des *Effarés* dans la première pièce en prose des *Illuminations* : leur thème commun est celui de la naissance.

Tout d'abord, on est frappé par les différences qui les séparent mais une étude plus approfondie nous révèle des détails significatifs qui unissent les deux visions.

Celle des *Effarés* se révélait à travers les trous d'un soupirail : blottis derrière le grillage, les cinq Jésus disaient tout bêtement leurs prières d'enfant, le museau collé au treillage, tels des toutous !

Dans le poème en prose intitulé *Après le Déluge*, le lièvre entrevoit sa vision à travers les filets d'une toile d'araignée (le soupirail des *Effarés*) et, ému, il s'arrête un instant pour faire à l'arc-en-ciel sa petite prière d'animal.

Dans les deux poèmes, il s'agit, à peu de différence près, de la même vision, du même obstacle ; on retrouve la même atmosphère recueillie de prière qui accompagne chaque évocation. On y sent le même rapport infiniment subtil et délicat entre les éléments religieux, humains et animaux.

Ceux-ci composent parfois un mélange enchanteur dans l'âme de cet enfant, et leur intime fusion, alors que dans la vie quotidienne nous avons coutume de les tenir pour disparates, confère à son lyrisme une résonance riche et vivante. Rimbaud lui-même nous faisait prévoir la multi-

plicité des éléments qui alimentent son lyrisme lorsqu'il disait, si fièrement, dans la lettre du Voyant :

« ...le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même... »

Nous avons déjà parlé de la façon dont Rimbaud transforme les choses en hommes et les hommes en bêtes, découvrant ainsi, à la fois, sa toute-puissance de magicien et sa grande peur d'enfant, qui n'ose pas regarder les choses telles qu'elles sont. Dans *Bottom*, par exemple, il se présente successivement sous la forme d'un oiseau, d'un ours et d'un âne ; ici, il nous semble qu'il se métamorphose en lièvre. Qu'elle est charmante dans sa délicate fraîcheur, cette image d'un Rimbaud-lièvre : timide mais frémissant de vie, prêt à s'élancer par les bois et les champs du monde ; prêt aussi à courir loin de sa vision, cherchant ailleurs la révélation qu'il portait en lui-même. Ne dit-il pas en effet :

« Je dus voyager, distraire les enchantements assemblés sur mon cerveau — J'avais été damné par l'arc-en-ciel » (1).

Pour Léon Bloy, le nom de Rimbaud n'évoquait que l'idée « d'un vélocipédiste assassin » (2). Pour l'âme plus poétique du « pauvre Lélian », Rimbaud était « l'homme aux semelles de vent ». Mais comme toujours, c'est Rimbaud qui, mieux que personne, évoque les meilleures images de lui-même : Rimbaud-lièvre ! ce « touriste naïf ; retiré de nos horreurs économiques » (3).

Le lièvre est né dans un monde vierge. De cette virginité, le sainfoin, les « fleurs de rêve », la fraîcheur matinale qui plane sur tout le paysage, et les fils de la Vierge qui tamisent le jour sont les symboles. Ainsi le poète donne forme à une idée qui hante son imagination : il crée un univers qui est à la fois mère et vierge.

Sorti peut-être de l'arche de Noé, ce lièvre se croit le seul survivant du déluge. Il se réjouit déjà à la pensée de gambader librement dans un monde pur, où, pour contenter son appétit, il y a le sainfoin, et, pour plaire à son esprit,

(1) *Délires*, II.

(2) E. RAYNAUD. *La Mêlée Symboliste*, vol. I, p. 104 (en note).

(3) *Soir historique*.

la douce musique des clochettes (« les fleurs de rêve tintent » (4).

Rimbaud contemple, par les yeux du lièvre, ce monde parfait où il lui sera permis de vivre seul en possédant tout l'amour de la Mère Nature (5). Il se recueille dans la douceur du printemps, et, tourné vers l'arc-en-ciel, il lui adresse une prière de remerciement, dont ces vers-ci sont peut-être le refrain :

« Elle est retrouvée.
Quoi ? L'éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil. » (6)

L'arc-en-ciel n'est-il pas en quelque sorte « la mer allée avec le soleil », symbole de l'éternité ? C'est, pour ainsi dire, l'anneau par lequel Dieu unit la terre et le ciel, l'azur et l'onde ; et ce lien mystique garantit la perpétuité de la vie à travers l'incessant mouvement de ses métamorphoses.

On peut dire aussi que cet arc, qui enjambe la nue, représente, pour le poète, l'union harmonieuse entre la mère et le père de ses rêves

« Le ciel est joli comme un ange,
Azur et Onde communient.
Je sors ! Si un rayon me blesse,
Je succomberai sur la mousse. » (7)

Mais dans le poème cette crainte n'existe plus, le déluge s'est apaisé, azur et onde sont en parfait accord, et le poète est sorti — c'est-à-dire né — sans aucune blessure.

Le lièvre qui fait sa prière à l'arc-en-ciel, symbolise donc Rimbaud qui remercie ses parents de l'avoir mis au monde ? Cependant, la toile d'araignée nous fait penser au dicton : « Araignée du matin, chagrin », et les clochettes sonnent, comme sonne minuit dans les *Effarés*, pour annoncer le moment où l'on passe du domaine des rêves à la réalité qui détruit la vision. On prévoit la fin brutale.

(4) *Enfance*, I.

(5) Ce thème d'une renaissance grâce à laquelle l'homme, en reprenant les privilèges de l'enfance, retrouve le paradis perdu, est très fréquent dans les religions et dans les récits mythologiques.

(6) *Eternité*.

(7) *Patience*.

Rimbaud a murmuré sa petite prière, sans bien regarder de tous côtés cette terre dans laquelle il vient de naître. Il ressemble aux *Effarés*, qui étaient trop absorbés par la vision merveilleuse pour songer au drame de la réalité : ils ne voient pas la campagne neigeuse, ils ne sentent pas le vent d'hiver qui les cingle, ils oublient la trahison des parents cruels qui les ont privés d'amour et les ont abandonnés à la froideur du monde : Rimbaud non plus, dans l'extase de cette illumination, ne s'aperçoit pas qu'il est trahi. Dans sa mosquée, il se croit sans doute le seul fidèle : c'est le paradis ! Trop vite il découvre qu'il est enfermé dans une véritable usine bourdonnante d'activité, où travaillent une multitude d'ouvriers (8). Et nous savons que pour le poète cette activité n'est point la vie elle-même mais un moyen de gâcher la vie (9). C'est l'enfer !

Les eaux viennent de recouvrir la terre mais un univers nouveau apparaît. Le déluge a détruit le vieux monde pour en créer un autre que le poète croit vierge, mais hélas ! cet univers est semblable à l'ancien puisqu'il est occupé tout entier par la race humaine.

Nous avons déjà vu que Rimbaud ne peut jamais accepter la réalité de sa propre vie, ni de celle des autres. Pour sa part, il se dit sans mère, ou il s'imagine né miraculeusement d'une mère-vierge. Quant aux autres, justement parce qu'ils sont nés d'une mère réelle, ils sont des animaux (« singes d'hommes ») qui ne devraient pas exister (10). Il les hait parce qu'ils vivent malgré tous ses efforts pour les assassiner, parce qu'ils font partie de notre existence qui est une négation éternelle de ses fantaisies d'enfant. Ces mortels nés après le déluge sont là pour lui montrer que tout est relatif,

(8) « je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine » *Délires*, II.

(9) « ...l'action n'est pas la vie, mais une façon de gâcher quelque chose, un énervement » *Ibid.*

(10) On a cru qu'il s'agissait seulement de Verlaine lorsque Rimbaud dit : « J'ai aimé un porc. » mais ne dit-il pas dans une lettre à Ernest Delahaye (celle de Juinphe 72) « chacun est un porc ». Nous sommes tous des bêtes que Rimbaud, l'enfant divin, contemple du haut de sa terrasse : « Je suis le saint, en prière sur la terrasse, comme les bêtes paissent jusqu'à la mer de Palestine » (*Enfance*, V).

qu'il doit partager avec eux l'amour de Cybèle, et de la terre, notre mère commune (11).

Prendre sa place dans la famille humaine et y jouir de l'amour maternel, est impossible à cet enfant altéré d'absolu. Et, face à ce monde, où vivre même est partager, Rimbaud, qui ne sait admettre aucun compromis, trouve une issue dans des idées de mort.

Il y a deux solutions possibles pour calmer son esprit : tuer tous les autres, ou se tuer lui-même. Chez Rimbaud, c'est tantôt l'une (12) et tantôt l'autre (13) qu'il envisage pour résoudre le dilemme. Parfois même il joint les deux idées (14). Il est question dans ce poème, comme dans *Conte*, de détruire toute la race humaine :

« Sourds, étang ; — écume, roule sur le pont et passe par dessus les bois ; — draps noirs et orgues ; éclairs et tonnerre, montez et roulez ; eaux et tristesses, montez et relevez les déluges. »

Rimbaud tue les enfants de la terre de maintes façons différentes. Il les mange en cette orgie qu'est *Fête de la Faim* (15), il les sabre dans *Conte*, il les noie dans ce poème du déluge (16).

(11) Il est évident que le contraire aussi est vrai, c'est-à-dire que la mère doit savoir partager impartialement son amour entre ses enfants. Et cette inaptitude de partager, dont Rimbaud fait preuve, vient peut-être du même défaut de caractère de sa mère.

(12) « Il tua tous ceux qui le suivaient » *Conte*.

(13) « Un crime, vite, que je tombe au néant, de par la loi humaine. » *Nuit de l'Enfer*. « Je me tue ! » *Mauvais sang*.

(14) « Tout à la guerre,... ». *Vertige*. « ...la crevaïson pour le monde qui va. » *Démocratie*.

(15) Nous avons déjà découvert dans notre étude des *Effarés* que le pain symbolise pour Rimbaud un enfant. Il en est de même des pierres. Afin de le démontrer, il suffirait peut-être de remarquer que le poète les identifie dans *Fêtes de la Faim* avec des « Pains couchés aux vallées grises » (ainsi deviennent-elles parfaitement mangeables). Mais songeons aussi à ces vers des *Premières Communions* où les pierres semblent avoir été enfantées par la mère-nature :

« La pierre sent toujours la terre maternelle :
Vous verrez des monceaux de ces cailloux terreux
Dans la campagne en rut qui frémit solennelle »,

D'ailleurs, dans *Fêtes de la Faim*, Rimbaud appelle les pierres qu'il mange « fils des déluges ». Cette expression dont les critiques n'ont donné aucune explication, attire irrésistiblement notre attention. Elle nous renvoie à une légende racontée dans le premier livre des *Métamorphoses*. D'après Ovide, les eaux du déluge ne laissèrent sur la terre que deux personnes : Deucalion et sa femme Pyrrha. Pour

Femmes, hommes, enfants, jusqu'aux animaux et aux plantes, tout sera anéanti, car il ne doit pas rester de vie sur la terre, et ce qui jusqu'ici a résisté à sa haine sera détruit par les eaux du déluge.

A la fin de l'étude que M. André Dhôtel consacre à ce poème, nous lisons : « Le seul espoir est donc dans le retour des Déluges » (17). Pourtant, le poète sait bien que cela n'est après tout qu'un espoir, et il dira plus tard : « J'avais été damné par l'arc-en-ciel » (18).

Damné, parce que ce qui d'abord lui semblait le signe de son paradis, du monde idéal de ses rêves, se révèle ensuite comme le symbole de la continuité de notre civilisation. La promesse que Dieu fit à Noé tient toujours. Il n'y a plus eu de déluge. Rimbaud a beau invoquer une nouvelle montée des eaux ; la vie continue. En vain demande-t-il que l'on renvoie au lieu d'où ils sont venus, les enfants qui viennent de naître. C'est en vain qu'il essaie de les menacer par l'envoûtement de ses symboles, de les tuer par la seule force de sa haine. Ils sont réels, ils existent en dépit de tous ses vœux. Même lorsqu'il les croit morts (19), ils reviennent hanter son esprit (20). C'est que nous sommes immortels.

réparer la perte du genre humain, la déesse Thémis leur conseille de jeter derrière eux les os de leur grand'mère, c'est-à-dire les pierres de la terre, leur mère commune. Ils obéissent aux ordres de l'oracle et aussitôt les pierres prennent une nouvelle forme et présentent des figures humaines. Celles lancées par la main de l'homme forment des êtres semblables à lui, et celles que jette Pyrrha forment des femmes. Ainsi les pierres sont-elles véritablement « fils des déluges » et nous voyons que l'expression de Rimbaud s'inspire d'un symbolisme universel.

Poursuivre plus loin cette étude c'est trouver dans la légende de l'antiquité une vérité primordiale. Il nous semble en effet que le mythe raconté par Ovide et l'expression de Rimbaud reposent sur un fait biologique qui les éclaireit tous deux. Car nous sommes tous fils du déluge qui nous emporte hors du ventre maternel.

(16) Cf. Le déluge dans *Oraison du Soir*.

(17) A. DHÔTEL, *L'Œuvre Logique de Rimbaud*, p. 23.

(18) *Délires*, II.

(19) « J'ensevelis les morts dans mon ventre » *Mauvais Sang*.

(20) Dans *Enfance*, II. Rimbaud paraît subir la même déception que le prince de *Conte* qui découvre qu'il est impossible de tuer la vie. Il assassine les femmes : elles réapparaissent. Il tue tous ceux qui le suivaient : ils le poursuivent toujours. Les bêtes qu'il égorge, les palais qu'il fait flamber, les gens qu'il taille en pièces tous existent encore. La vie continue et finit par tuer le prince.

La Nature, plus forte que la haine du poète, continue son œuvre de vie. Les enfants que Rimbaud a voulu détruire renaissent de tous côtés. Ils sont les fleurs qui l'entourent. La Mort « noble amante » les a semés « pour les régénérer dans tous les vieux sillons » (21). Et Rimbaud se demande si la Nature ne les fera pas revivre dans les fleurs et si l'homme ne naîtra pas du fond de « l'immense creuset » de la terre,

« ... d'où la Mère Nature
Le ressuscitera, vivante créature,
Pour aimer dans la rose et croître dans les blés ? »

Cette interprétation a d'ailleurs été reprise plusieurs fois par des poètes contemporains, par Valéry, par exemple, qui dit dans *Le Cimetière Marin* :

« Ils ont fondu dans une absence épaisse,
L'argile rouge a bu la blanche espèce,
Le don de vivre a passé dans les fleurs ».

Mais il en est une autre qui reste essentielle ; non seulement la nature ressuscite dans les fleurs les enfants qui sont morts, mais, fidèle à son désir d'une naissance vierge, Rimbaud les voit créés par l'alliance de la terre et du soleil, de la mer et du ciel :

« ... la mer et le ciel attirent aux terrasses de marbre la foule des jeunes et fortes roses ».

C'est ainsi que le poète dépeint dans cette fête de couleurs intitulée *Fleurs*, les enfants qui naissent de « la rose d'eau » (22). Pour que l'union établie dans son esprit entre l'enfant et la fleur soit claire, il suffit de remarquer combien les adjectifs qu'il accole à la rose sont « humains ».

« la foule de jeunes et fortes roses ».

Ces qualités de force et de jeunesse pourraient, il est vrai, convenir aussi bien à des animaux ; mais humaines, les fleurs ne le sont-elles pas bien plus encore par le don de la parole ?

« La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom » (23).

(21) *Sonnet*.

(22) Cf. page 143, du chap. *Rimbaud et ses Symboles*.

(23) *Aube*.

Et cette fusion est si intime dans l'esprit de Rimbaud qu'il parle de « fleurs de chair » (24) et de « chair de fleur » (25). Ces enfants de la terre sont pour lui sa famille même. Les « atroces fleurs qu'on appellerait cœurs et sœurs » (26) sont unies à lui par ce lien solide dont il n'a jamais réussi à se défaire :

« C'est tout onde et flore :
Et c'est ta famille ! (27)

Et les fleurs que la vierge Ophélie vient cueillir la nuit, ne sont-elles pas le symbole des enfants qu'elle n'a jamais eus ?

*
* *

Essayons maintenant de voir le paysage à travers les yeux du poète, et ainsi, de serrer de plus près le vrai problème qui s'est présenté à son esprit.

Nous avons dit plus haut que le thème de cette illumination est celui de la naissance, et c'est pourquoi nous nous sommes décidés à l'étudier immédiatement après *Les Effarés*, dont le sujet est analogue. Il nous semble même que le titre *Après le Déluge* pourrait se lire tout aussi bien *Après la Naissance*. Ne sommes-nous pas tous, ainsi que Rimbaud le dit si bien dans *Fêtes de la Faim*, fils des déluges ? Car nous sommes tous nés grâce au torrent impétueux qui nous emporte hors des entrailles de la mère. Tout enfant est bercé par les flots qui le portent au monde : un déluge a accompagné chaque naissance (28).

(24) *Soleil et Chair*.

(25) *Ce qui retient Nina*.

(26) *Métropolitain*.

(27) *Age d'Or*.

(28) Il est intéressant, à ce propos, de citer un passage d'un livre que Rimbaud connaissait bien et qui lui a inspiré un de ses premiers poèmes. Dans le cinquième livre de *De Rerum Natura* où Lucrèce compare l'enfant au nautonier, nous lisons « En un mot, l'enfant qui vient de naître, semblable au nautonier que la tempête a jeté sur le rivage, est étendu à terre, nu, sans parler, dénué de tous les secours de la vie, dès le moment que la Nature l'a arraché avec effort du sein maternel pour lui faire voir la lumière. Il remplit de ses cris plaintifs le lieu de sa naissance, et il a raison sans doute, le malheureux à qui il reste une si vaste carrière de maux à traverser ». Nous avons

Un déluge a accompagné, en effet, la naissance de chacun des enfants que le poète aperçoit dans le paysage qui s'étend devant lui à perte de vue. De là viennent sa rage et sa haine. Cet arc-en-ciel qui semblait annoncer un seul déluge, et consacrer une naissance et une vie uniques, l'a trahi. Il y a eu plusieurs déluges, et l'arc-en-ciel est paru dans la nue pour bénir non seulement la continuité de la vie du poète, mais aussi l'existence de toute une civilisation qui vient de naître. Aucune autre catastrophe ne viendra détruire la race humaine. La chair ne sera plus abolie. La vie collective aussi bien que la vie individuelle continuera. Ce sont là des idées qu'embrasse une interprétation biblique ou traditionnelle, mais l'on pourrait aussi, croyons-nous, donner au poème un sens biologique.

Or, en supposant que, pour l'inconscient de Rimbaud, l'arc-en-ciel symbolise le cordon ombilical, on voit dans les paroles :

« J'avais été damné par l'arc-en-ciel »

un sens profond : c'est le symbole de son baptême dans les eaux natales, et, bien qu'il s'efforce de le nier (29), Rimbaud est né de l'eau aussi bien que de l'esprit. Il se croyait « séparé de nous d'une manière constitutionnelle », comme le dit Jacques Rivière, mais il n'a pu échapper aux lois de la nature, et il s'écrie dans la *Nuit de l'Enfer* : « Je suis esclave de mon baptême ». Dans la mère il était attaché au placenta par le cordon ombilical, et c'est par cet arc qu'il fut damné.

tous éprouvé cette expérience-là que Rimbaud a prise comme source de son *Bateau Ivre* et de bien d'autres de ses poèmes. Alfred de VIGNY, dans *La Colère de Samson*, marque de façon très précise ce rapport entre l'eau et la naissance :

« Il ira dans la ville, et, là, les vierges folles
Le prendront dans leurs lacs aux premières paroles.
Plus fort il sera né, mieux il sera vaincu,
Car plus le fleuve est grand et plus il est ému ».

(29) Dans *Cette saison, la piscine...*, par exemple. Et dans *La Saison en Enfer*, le poète semble demander au feu de dessécher cette eau dont il avait subi une hantise continue. « J'ai avalé une fameuse gorgée de poison. — Trois fois béni soit le conseil qui m'est arrivé ! — Les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse. Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis

On nous dira peut-être que, voir dans l'arc-en-ciel un symbole du cordon ombilical, c'est pousser un peu loin le désir de donner un sens positif à ce qui n'était qu'un exercice de poésie. Il est très probable, cependant, que notre hypothèse contient une part de vérité et le poète lui-même la vérifie quand, dans un autre passage des *Illuminations*, il associe encore une fois l'arc-en-ciel à l'idée du déluge et de l'enfance :

« A la lisière de la forêt, ...les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, ...la fille à lèvres d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer » (30).

Et ne peut-on voir le même sens symbolique dans ces vers du *Bateau Ivre*, qui est, à notre avis, un poème où

« Le noyé cherche la chanson
Où s'était formé son jeune âge » (31)

un chant riche d'impressions conçues au cours du voyage prénatal !

« J'ai heurté, savez-vous ?

.....
...des arcs-en-ciel tendus comme des brides,
Sous l'horizon des mers, »

Pour confirmer notre impression spontanée nous voudrions citer un passage fort intéressant, tiré d'un roman de Jean Giono. L'auteur décrit ainsi la naissance de la terre :

« La terre est accroupie dans le ventre du ciel comme un enfant dans sa mère. ...Enfin, elle pèse contre le portail, elle veut naître, elle naît dans un jet de feu et elle s'envole. C'est la jeunesse de la terre. ...Sa peau est en train de sécher. Il y a des couleurs qui coulent en rond autour d'elle comme des arcs-en-ciel. Quand une plaque de sa peau est sèche, elle devient verte. C'est la jeunesse de la terre. » (32).

On remarque dans ces phrases lyriques le vert qui, comme

crier. C'est l'enfer, l'éternelle peine ! Voyez comme le feu se relève ! Je brûle comme il faut. Va, démon ! »

L'eau et toutes les expériences qui s'y rattachent, résistent pourtant, à l'action du feu, et, lorsque Rimbaud invoque le feu, il appelle en même temps l'eau. Les deux éléments se trouvent étroitement unis dans une expression frappante : « Je réclame. Je réclame ! un coup de fourche, une goutte de feu ». *Nuit de l'Enfer*.

(30) *Enfance*, I.

(31) Jules SUPERVILLE. *Haute Mer*.

(32) Pp. 173, 174, 175, *Le Serpent d'Etoiles*.

chez Rimbaud, symbolise la jeunesse du monde, et les couleurs de l'arc-en-ciel qui resplendent pour annoncer une naissance. Mais le rythme de ce chant est bien différent des cadences rimbaldiennes.

Son lyrisme ne nous fait jamais éprouver, comme ce passage, un sentiment heureux de libération, et cette simple joie physique qui annonce une naissance.

Et pourquoi ne pas citer à l'appui de cette explication deux textes d'écrivains contemporains, qui ont vu dans l'arc-en-ciel le symbole des toutes premières sensations de leur enfance ?

Voici d'abord Jean Giraudoux qui parle de façon naïve, délicieuse, d'un « vrai petit arc-en-ciel avec ses sept cercles, qui, sans raison, m'émouvait, m'attristait, comme s'il eût annoncé que baissaient les eaux de mon enfance » (33).

Et André Breton nous décrit, en paroles émouvantes, le choc qu'il ressent en regardant la beauté d'un arc-en-ciel, qui le ramène « aux plus lointains souvenirs, aux toutes premières émotions » de son enfance. Il achève en disant :

« Oui, cet arc-en-ciel m'apparaissait alors comme la trajectoire même de l'émotion à travers l'espace et le temps » (34).

On pourrait dire que cela est vrai aussi pour le cordon ombilical, puisque, petit à petit ce premier lien entre l'enfant et la mère se transforme en d'autres liens de plus en plus variés à mesure que nous avançons dans la vie. Le monde entier devient, pour ainsi dire, notre placenta d'où nous tirons la nourriture quotidienne par d'innombrables fils physiques ou spirituels. Et nous jouissons de notre liberté parce que nous sommes, chacun, des « amoureux qu'un seul lien a

(33) J. GIRAUDOUX. *Simon le Pathétique*, chapitre II.

(34) *Position Politique du Surréalisme*, pp. 38, 39.

Si l'on compare cette citation à la phrase de Rimbaud : « J'avais été damné par l'arc-en-ciel », on découvre une différence essentielle entre son œuvre et celle des surréalistes. Tandis que Rimbaud, en chantant toujours le poème lyrique de sa naissance, nous renvoie directement aux expériences premières de la vie, les surréalistes y puisent leur inspiration et essaient ensuite de diriger leur élan vers le monde ambiant. Si, tout à l'heure, ils chantaient pour eux-mêmes, ils s'adressent maintenant de plus en plus à la société.

liés » (35). Nous pouvons dire avec saint Paul : « Etant lié, je suis libre ». Rimbaud, au contraire, qui voulait « la liberté libre » s'oppose à toutes les contraintes, et va même jusqu'à vouloir nier l'existence de l'arc de la vie. Et c'est la négation de cette attache première entre l'enfant et sa mère, entre le poète et son public, qui amène inévitablement la négation de tous les contacts entre l'homme adulte et son univers.

A la fin du poème que nous venons d'étudier, Rimbaud, épuisé par sa lutte contre le monde entier, et cédant au poids de la fatigue (36), se tourne vers sa mère pour lui demander le secret de cette merveilleuse vie devant laquelle il s'écrie cyniquement « c'est un ennui ! » et qu'il a voulu détruire. Enfin à quoi sert d'avoir tué la race humaine puisque d'autres hommes naissent ; à quoi sert d'avoir détruit le monde puisqu'il s'en bâtit un autre semblable à l'ancien (37) ? Mais la « bouche d'ombre » (sa mère) ne le lui révèle point, et l'enfant « ne sachant rien de ce qu'il faut savoir » (38)

« Ne doit cesser un instant
De ruser et d'être traître
Comme un chat des Monts-Rocheux,
D'empuantir toutes sphères ! » (39)

Sa mère n'a jamais su le diriger par ces nombreux fils, qui, en nous rattachant à la société, nous mènent à travers les dédales de l'enfance vers la grande route de la vie commune. Aussi Rimbaud est-il demeuré, plus qu'aucun, prisonnier de l'univers enfantin et lié à sa mère, qui en était à la fois la « Reine » et la « Sorcière ».

« Et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le pot

(35) APOLLINAIRE. *Liens*.

(36) « ...Et mon épuisement me revenait pourtant toujours ». *Les Déserts de l'Amour*.

(37) « Puis, dans la futaie violette, bourgeonnante, Eucharis me dit que c'était le printemps ». *Après le Déluge*. « Et le printemps m'a apporté l'affreux rire de l'idiot. » ***** Ce renouveau de vie ne peut lui inspirer qu'une horreur sans bornes car « le beau temps est dans les intérêts de chacun, et (que) chacun est un porc ». Lettre. Juinphé 1872.

(38) Lettre 17 avril 1871.

(39) *Honte*.

de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons ».

Par la faute de cette sorcière qui lui avait caché le mystère de la naissance, l'arc de la vie qui relie toute la race humaine, assure et perpétue son existence sur la terre, et qui aurait pu être pour Rimbaud « comme la trajectoire même de l'émotion à travers l'espace et le temps » est devenu une chaîne qui l'emprisonne. Et l'enfant « maudit » se demande :

« Mon canot, toujours fixe et sa chaîne tirée
au fond de cet œil d'eau sans bords, — à quelle boue ? » (40).

Cette discontinuité entre le réel et le rêve, cet emprisonnement du poète dans un Univers qu'il déteste et dont son regard d'enfant n'a pu accepter les exigences, constitue le grand drame de la vie intérieure de Rimbaud.

(40) *Mémoire.*

CHAPITRE VI

Rimbaud et ses Symboles : Le Sonnet des Voyelles

« J'inventai la couleur des voyelles ! —
A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. —
Je réglai la forme et le mouvement de
chaque consonne, et, avec des rythmes ins-
tinctifs, je me flattai d'inventer un verbe
poétique accessible, un jour ou l'autre, à
tous les sens. Je réservais la traduction.

Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des
silences, des nuits, je notais l'inexprimable.
Je fixais des vertiges. »

(« Délires, II »)

« Cette harangue sera de l'âme pour l'âme,
résumant tout, parfums, sons, couleurs, de
la pensée accrochant la pensée et tirant. »

(Lettre du Voyant, 15 mai 1871)

Nous avons révélé dans les deux poèmes que nous venons d'étudier, l'idée dominante, obsédante, doit-on dire, de l'œuvre rimbaldienne. Il nous a paru naturel de pénétrer ainsi le monde symbolique qu'est le lyrisme de Rimbaud avant de pouvoir apprécier le *Sonnet des Voyelles*, où en un tout complexe, de nombreux symboles s'assemblent et miroitent. Leur éclat pourrait nous éblouir : à première vue cependant, nulle lumière pour nous guider. Mais dans ce sonnet aussi nous découvrons, avec ses mille reflets colorés, la même étoile qui annonce la naissance des trois poèmes : *Ma Bohème*, *Les Effarés*, *Après le Déluge*.

Nous voudrions voir pourquoi les écrivains de la fin du XIX^e siècle ont donné à Rimbaud le nom de poète symboliste, et, avant d'exposer une hypothèse toute personnelle sur le *Sonnet des Voyelles*, nous examinerons les interprétations que d'autres en ont tirées.

On sait que Rimbaud a été longtemps considéré comme l'initiateur, le prophète, du mouvement symboliste de la fin du siècle dernier. Alors qu'il avait renoncé pour toujours à la poésie et qu'il vivait sa pénible vie au désert, il était déjà devenu pour les symbolistes une figure de légende :

« une sorte de Salomon, pasteur de peuples, entouré d'une pompe nègre » (1).

et on discutait bruyamment ses poèmes dans de nombreux cénacles de la nouvelle école littéraire. Cette fortune semble s'expliquer par deux raisons bien distinctes.

En premier lieu, Rimbaud avait mis en usage bon nombre de termes rares ; aussi trouve-t-il une place dans le groupe d'écrivains dont le vocabulaire présente « une pernicieuse difficulté de lecture pour quiconque n'est point initié au prestige hermétique des vocables », comme nous le dit Jacques Plowert (Paul Adam) dans la préface de son *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des Auteurs Décadents et Symbolistes* (2). L'auteur cite les mots suivants pris dans l'œuvre de Rimbaud : « clarteux », « damas », « envol », « essorer », « flache », « illuné », « ithyphallique », « nitide », « pier », « saccagé ».

Sept de ces mots sont pris dans les *Illuminations* ; et ce langage original a influencé non seulement le symbolisme français mais encore le symbolisme belge : comme le signale Jean Cassou, « ... c'est peut-être surtout aux petites chansons des *Illuminations* que le symbolisme belge doit l'essentiel de son langage. Il leur doit peut-être aussi l'essentiel de sa philosophie, cette opposition perpétuellement disputée entre le sentiment d'une acceptation qui pourrait être facile et le sentiment d'une évasion nostalgique et douloureuse » (3).

Mais surtout on songeait au *Sonnet des Voyelles*, autour

(1) Ernest RAYNAUD. *La Mêlée Symboliste*, vol. I., p. 93.

(2) Publié en 1888. VANIER.

(3) *Pour la Poésie*, p. 143.

duquel furent échafaudées maintes théories intéressantes : par exemple, en 1885, René Ghil a publié son *Traité du Verbe* où se trouvent épanouies les idées que Rimbaud avait exposées (ou plutôt cachées) dans l'immortel sonnet. Les symbolistes ont tenté d'appliquer rigoureusement ce système d'auditions colorées afin d'en tirer une esthétique. A partir du sonnet de Rimbaud, ils ont espéré établir une symbolique où un mot serait doué de tous les pouvoirs sensoriels. Ils recherchent le verbe « accessible à tous les sens », dont Rimbaud avait rêvé. Pour eux, ce sonnet est fort important comme poème symbolique, et ils y trouvent le prétexte d'imposer à Rimbaud leur propre étiquette.

Il en fut de même de Verlaine, lorsqu'on prit à la lettre son *Art Poétique* qui n'était après tout qu'une chanson, comme il nous le dit lui-même dans ses souvenirs. Lui non plus, n'a jamais voulu faire figure de chef de file du mouvement symboliste.

Rimbaud, si impatient de vider le contenu de son esprit, n'a ni le temps de réfléchir sur les problèmes linguistiques, ni le besoin de chercher de nouvelles images. Les symboles paraissent jaillir spontanément de son inconscient, et il semble que les écrivains dits symbolistes, théoriciens résolus, aient obligé le poète maudit à rentrer de force dans le cadre de leur esthétique. D'un poète enfant, d'un primitif, pourrait-on dire, qui s'exprime spontanément parce qu'il le fallait (4), ils ont voulu faire un chef d'école :

Rappelons-nous d'ailleurs que c'était malgré lui que le poète appartenait au groupe symboliste. Ce fut même après son renoncement à la poésie qu'il commença à devenir célèbre. Il est intéressant de noter que les bruits qui ont couru sur sa mort ont peut-être contribué à créer cette gloire.

Écoutez ce que nous dit Ernest Raynaud à ce propos : « On le disait disparu à jamais de notre horizon, retourné à l'état nature, roi d'une peuplade sauvage. Sa vie peu connue restait enveloppée de légendes » (5).

(4) A ses débuts, il confiait à son ami Ernest Delahaye : « Je sais que cela ne mène à rien. Tant pis. J'écris. Il le faut ». ERNEST RAYNAUD : *La Mêle Symboliste*, vol. 3, p. 56.

(5) *Ibid*, vol. I, p. 89.

Nous lisons encore dans le livre : *Rimbaud Tel qu'il Fut* de M. Jean-Paul Vaillant : « En novembre 1886, les *Illuminations* paraissent en volume aux éditions de la *Vogue*, qui les a d'abord insérées séparément dans ses premières livraisons. Le sommaire des numéros 7, 8 et 9 indique : *Feu Arthur Rimbaud !* (6).

Selon l'auteur, Verlaine aurait eu de bonnes raisons de répandre ces bruits. Cependant, Rimbaud vivait toujours, et instruit de sa gloire littéraire, loin d'en être flatté, témoigne d'une indifférence totale. A partir de 1874, la poésie ne l'intéressait plus. Tout cela était bien du passé. Il se fâcha et ne voulut point y songer (7). Après ses douloureuses expériences à Paris, il avait horreur des cénacles, des revues, des écoles, des polémiques littéraires, de toute la mêlée symboliste. Egoïste et indépendant par nature, il ne pouvait qu'être choqué à l'idée d'appartenir à une école littéraire. Sans doute se moquait-il bien de ceux qui le prenaient trop au sérieux. Car ce n'était nullement dans le dessein de fonder une école symboliste, ou de créer une esthétique définitive, qu'il avait employé des termes rares, et composé son *Sonnet des Voyelles*. Encore une fois on ne l'avait pas compris. Bien qu'il soit incorporé aux symbolistes des années 1882-1900, Rimbaud a peu de rapport avec eux. Il est symboliste de nature (8) : son sonnet n'est point un poème de cénacle.

*

* * *

Le numéro 318 de la revue *Hommes d'Aujourd'hui*, publié en 1888, semble mieux discerner le manque de sérieux du sonnet, en saisir ses vraies intentions. La couverture de cette revue porte un dessin humoristique de Luque et l'intérieur contient un commentaire de Verlaine.

(6) P. 39.

(7) « Lorsque les premiers bruits de sa renommée lui parviennent, au Caire, vers 1887, il s'en alarme pour le tort que ses vers « dégoûtants » peuvent faire à sa réputation ». Ernest RAYNAUD : *La Mêlée Symboliste*, vol. 3, p. 59.

(8) « Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice » (*Tu en es encore...*)

Luque nous montre dans sa caricature un Rimbaud habillé en tout petit enfant ; entouré de pots de couleurs, le poète, assis sur un « U vert » monumental, est en train de badiageonner en bleu un O large comme une roue de voiture, tandis que les autres voyelles, fraîches peintes, jonchent le plancher de son atelier de rapin.

Verlaine, pour sa part, reproche à René Ghil l'attention qu'il prête à un Rimbaud « théoricien ». Lisons cet extrait de l'article du pauvre Lélian : « Quant au sonnet des Voyelles, il n'est ici publié ci-dessous qu'à cause de sa juste célébrité et pour l'explication de la caricature. L'intense beauté de ce chef-d'œuvre le dispense à mes humbles yeux d'une exactitude théorique dont je pense que l'extrêmement spirituel Rimbaud se fichait sans doute pas mal. Je dis ceci pour René Ghil qui pousse peut-être les choses trop loin quand il s'indigne *littéralement* contre cet « U vert » où je ne vois, moi public, que les trois superbes vers « U cycles, etc... » Ghil, mon cher ami, je suis jusqu'à un certain point votre très grand partisan, mais de grâce, n'allons pas plus vite que les violons, et ne prêtons point à rire aux gens plus qu'il ne nous convient. »

Le dessin de Luque et le commentaire de Verlaine nous paraissent bien exprimer, sous une forme caricaturale, l'intention qu'avait Rimbaud en écrivant son sonnet. Le poète s'amusait, il se moquait de nous, de lui-même aussi (9).

Tout récemment, M. Henri Héraut nous a donné une interprétation semblable à celle fournie par Luque et Verlaine, interprétation conforme au vrai tempérament du poète (10). Il trouve que le *Sonnet des Voyelles* « pour mystérieux qu'il paraisse, n'est nullement encore une généralisation symbolique transcendante de toutes les sensations, émotions ou pensées philosophiques, que peuvent déclencher en nous la seule figuration des jambages d'une voyelle ! » et que « nous nous trouvons en présence d'une simple récréation littéraire d'adolescent féru de mystère, qui veut passer pour

(9) « Goguenard et pince sans rire, Arthur Rimbaud l'est, quand cela lui convient, au premier chef, tout en demeurant le grand poète que Dieu l'a fait. *Les Poètes Maudits*.

(10) *Du Nouveau sur Rimbaud*. N.R.F., 1^{er} Octobre 1934.

« visionnaire », et qui s'est plu à orner ou plutôt à cacher les grosses lettres colorées d'un modeste alphabet sous des textes poétiques métaphoriques » :

Ayant trouvé la « clef », M. Héraut résout ainsi ce « problème de mots croisés » :

A représente Abeille ; E, Eau ; I, Indien ou Iroquois ; U, Univers ; O, Orgue et Œil.

Le sonnet n'était donc qu'un divertissement où Rimbaud s'est amusé à colorier les voyelles de son abécédaire (4) ?

Le poète lui-même nous avertit de son absence de sérieux lorsqu'il ajoute :

« Je dirai quelque jour vos naissances latentes ». Puis, dans la *Saison en Enfer*, il sourit amèrement sur lui-même et s'écrie :

« J'inventai la couleur des voyelles ! — A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert — Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. » Le point d'exclamation prouve que le souvenir le fait rire. Voilà bien « l'histoire d'une de mes folies ».

Le *Sonnet des Voyelles*, n'exprime-t-il pas en somme une attitude dont Rimbaud s'est rarement départi ? Cette clef qu'il s'amuse à révéler au lecteur de ses futurs poèmes ne permet pas de les expliquer. On ne peut pas toujours croire Rimbaud sur parole et la plupart des critiques reconnaissent que, dans l'immortel sonnet, l'enfant génie s'est livré à une mystification.

M. F. Ruchon a voulu appliquer cette clef, tirée du sonnet, à d'autres poèmes de Rimbaud : il a été forcé de conclure qu'« une application systématique des normes du *Sonnet des Voyelles* est impossible (12).

Et dans un travail intéressant, on trouve sur le sonnet une suggestion fort originale, sinon probante, ainsi que l'auteur le fait remarquer lui-même (13).

(11) Voir *A Survey of Modernist Poetry*. Laura RIDING and Robert GRAVES, p. 32.

(12) François RUCHON : *Rimbaud*, p. 123.

(13) Dans le diplôme de M. Pierre F. BENOIST : *Les rapports du Langage et de la Pensée dans l'œuvre de Jean A. Rimbaud*.

Plusieurs critiques ont tenté d'expliquer systématiquement le reste de l'œuvre du poète par ce sonnet, où ils ont prétendu découvrir la clef de son lyrisme. Pourtant, tous ont dû conclure que ce n'était qu'un divertissement. En effet, le poème a l'air d'un jeu trop naïvement volontaire et calculé pour être vraiment symbolique. Plus Rimbaud se pose en théoricien moins il est symboliste. Et lorsqu'il nous dit d'une façon qui nous surprend et nous déconcerte : « Je tiens le système », « J'ai seul la clef de cette parade sauvage », « Je réservais la traduction », on devrait lire « Je voudrais tenir le système », « Je voudrais trouver la clef », « Je voudrais pouvoir traduire ». C'est ce qu'il cherche toujours : la clef de ses propres poèmes, leur sens, leur traduction ; la clef de l'amour, la compréhension de soi-même et des autres. Il le reconnaîtra plus tard en s'écriant :

« Et dire que je tiens la vérité, que je vois la justice : j'ai un jugement sain et arrêté, je suis prêt pour la perfection... Orgueil » (14).

C'est, par contre, lorsque son esprit rêve et son inconscient parle pour se soulager que Rimbaud devient symboliste. Alors, il s'intéresse trop à son royaume enfantin pour se poser en théoricien devant nous, citoyens d'un monde banal. Alors il ne s'explique pas, mais s'abandonne à son émotion qui se développe et s'organise par le dedans, et s'exprime à travers des mots justes et appropriés. Lisons, par exemple, *Conte* et *Aube* où, dominé par des successions d'images, le désir revêt un aspect de symbole et la symphonie se compose dans les profondeurs.

« Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute », dit le poète dans la lettre du Voyant, comme pour justifier sa technique littéraire, où les émotions s'épanouissent immédiatement en symboles.

*

* *

Bien qu'on ait déjà beaucoup étudié « cet un peu fumiste, mais si extraordinairement miraculeux de détail, *Sonnet des Voyelles* qui a fait faire à M. René Ghil de si cocasses

théories... » (15) nous voudrions en parler davantage, avant de pénétrer plus intimement le symbolisme du poète.

On pourrait, par exemple, comparer Rimbaud à l'homme primitif qui figurait son langage aux parois des cavernes. On pourrait dire que dans le sonnet, le poète cherche derrière la peinture stylisée qu'est — d'après certaines hypothèses — notre écriture actuelle, les évocations de l'homme préhistorique. Atteint-il aux « naissances latentes » de tout langage ? Voit-il les images qui étaient sa forme première ? On a dit, cependant, et avec plus de raison, que le sonnet est l'œuvre d'un adolescent de génie, qui, en s'inspirant de son alphabet, crée un poème immortel. Aussi est-il caractéristique de l'œuvre entière : il puise son aliment dans un monde d'émotions élaborées dès l'enfance.

Mais il est aussi caractéristique pour une autre raison : Rimbaud, tel l'enfant, subordonne toujours le vrai sens des mots à leur son, et à leur « couleur ». Il a plaisir à noter séparément les couleurs de la vie, sans pouvoir les fondre dans le blanc qui permet de voir clair, d'être véritablement voyant.

Le sonnet nous fait songer au poème en prose de Baudelaire : *Le Mauvais Vitrier*. Rimbaud ressemble au héros de cette histoire qui, désireux de voir la vie en beau à travers du verre coloré, renvoie brutalement le pauvre vitrier parce que celui-ci ne possède pas les vitres recherchées : roses, rouges ou bleues. C'est cependant le blanc qui permet de voir clair, qui révèle toute la beauté des choses ; et dans ce conte le mauvais vitrier est le vrai voyant. A travers sa vitre incolore il pouvait jouir de toutes les couleurs de la vie. Le magicien était l'homme ordinaire.

Rimbaud voit les couleurs de la vie tantôt séparément (ainsi que dans ce sonnet), tantôt côte à côte dans un arc-en-ciel à la naissance du monde (16), tantôt répandues mélancoliquement à travers le couchant (17). Jamais il ne

(15) VERLAINE. *Préface aux Poésies complètes d'Arthur Rimbaud*. Œuvres posthumes, vol. II, p. 263.

(16) *Après le Déluge*.

(17) *Soir Historique*.

les voit réunies dans le blanc. Il ne voit jamais clair. Toute sa vie, il voit par instants ; il n'a jamais de vision continue.

*
* *

Mais ne peut-on trouver autre chose dans le sonnet ? On vient de parler de jeu et de divertissement. Rappelons-nous que pour Rimbaud tout jeu est, au fond, sérieux. Sa poésie, d'abord jeu, devient peu à peu réelle et finit par révéler Rimbaud à lui-même. Au moment où il aperçoit la vérité de cette illumination, le poète tue son lyrisme. En le forçant à affronter le réel, sa langue l'a trahi.

Cherchons donc ici le fond sérieux caché sous un jeu apparent. Au lieu d'élaborer un système d'audition colorée, cherchons plutôt des associations d'idées à la façon du poète lui-même.

Aussi voudrions-nous exposer maintenant une hypothèse toute personnelle sur le *Sonnet des Voyelles*, lequel nous paraît, en quelque sorte, un raccourci prophétique des plus importants de ses poèmes.

*
* *

Nous reprendrons pour l'étude de ce sonnet, à propos de chaque lettre, les interprétations fournies par M. Henri Héraut, auxquelles nous nous rallions.

A. NOIR. ABEILLE.

A évoque aussi tout le côté *Animal* des poèmes. Il suffit de consulter les listes dressées par M. A.R. Chisholm dans son livre *The Art of Arthur Rimbaud* pour se rendre immédiatement compte du rôle essentiel que jouent les animaux dans l'œuvre du poète.

Rimbaud est l'enfant magicien (18) ; pour combattre la puissance et la sorcellerie des grandes personnes (19), il

(18) « J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse ». *Phrases*.

(19) Voir I. Rouge. Indien.

peut, d'un coup de sa baguette magique, les transformer en animaux (20), ou subir lui-même cette métamorphose (21). Armé de ce pouvoir, il se rend maître de son monde, où toutes les évasions, tous les déguisements lui sont possibles, car il croit « à tous les enchantements » (22).

A évoque encore les grands animaux dont il a peur tels les loups noirs (23) et les serpents géants qui « au fond des golfes bruns », « choient des arbres tordus avec de noirs parfums » (24).

A évoque aussi les animaux plus petits qu'il envie : des oiseaux, tels les corbeaux « funèbres », qui symbolisent la mort « noble amante » (25) ; aussi les taupes et les chenilles qui représentent « le sommeil de la virginité ! » (26)

A appelle l'animal qui, pour citer Baudelaire, « par sa joie insouciant, par sa simplicité » est « une espèce de représentation de l'enfance de l'homme » (27), tel le lièvre du poème *Après le Déluge*.



A évoque l'Amour, qui, pour Rimbaud, comporte toujours un élément bestial. Notons par exemple comment il exprime sa soif d'amour :

« Chansonnier, ta filleule
C'est ma soif si folle,
Hydre intime sans gueules
Qui mine et désole. (28)

et sa faim d'amour

« Ma faim, Anne, Anne,
Fuis sur ton âne » (29)

(20) *Déserts de l'Amour*.

(21) *Bottom*.

(22) *Alchimie du Verbe*.

(23) *Rêvé pour l'Hiver*.

(24) *Bateau Ivre*.

(25) *Les Corbeaux* et *Bal des Pendus*.

(26) *Délires*, II.

(27) *Les Paradis artificiels : Chagrins d'enfance*.

(28) *Comédie de la Soif*.

(29) *Fêtes de la Faim*.

De même que les « drôles très solides » de *Parade*, Rimbaud mêle des « tours populaires, maternels, avec les poses et les tendresses bestiales ».

A, « golfe d'ombre », évoque l'Antre, c'est-à-dire le sein maternel où Rimbaud, tel la taupe, dormait à l'abri des contacts du monde extérieur : l'Anse où le poète, « bateau perdu » était roulé par les flots qui le portaient vers la lumière du jour.

A, est la première lettre de l'alphabet et la première des voyelles. Sa note grave sortant de la « bouche d'ombre » (30) est comme l'annonce solennelle de l'Aube, commencement de la vie. C'est l'Avenir, la mort aussi, puisque, pour Rimbaud, avancer c'est mourir : « ce ne peut être que la fin du monde, en avançant » (31).

A, c'est l'Ame de sa Poésie : « cette Ame, égarée parmi nous tous, et qui veut la mort » (32).

*
* *

E. BLANC. EAU.

Tout fond et tend à devenir eau dans son monde. Ainsi, dans *Vertige* « la terre fond », dans *Marine* un champ labouré est comparé à l'océan : terre et eau s'entremêlent et se confondent.

Dans *Les Premières Communions* le poète parle des « eaux nocturnes » et de la nuit qui « baigne »

« Tous les jeunes émois de ses silences gris ; »

Dans *Les Déserts de l'Amour* il est « Noyé dans la nuit sourde »

Et dans *l'Homme Juste*.

« L'Ordre, éternel veilleur, rame aux cieux lumineux

Et de sa drague en feu laisse filer les astres ! »

Ainsi, la nuit, comme la terre et le ciel, est aussi, pour lui, un océan. Dans *Bateau Ivre* ils sont confondus, tous les quatre.

(30) C'est ainsi que RIMBAUD a appelé sa mère.

(31) *Enfance*, V.

(32) *Les Déserts de l'Amour*.

Les personnages humains, eux aussi, deviennent fluides ; ainsi Ophélie fond au contact de ses rêves ; Rimbaud lui-même fond au contact de la réalité (33).

Le poète a la hantise de l'eau. C'est l'élément essentiel de son univers.

C'est l'eau du déluge qui détruit un monde mais qui en crée un autre.

C'est l'eau de la mer « troublée par la naissance éternelle de Vénus » (34) et qui « s'assombrit parfois avec des éclats mortels » (35), l'eau où l'amour naît et où l'homme meurt.

C'est l'eau des flots magiques qui lavent, consolent, purifient :

« O flots abracadabrantiques,
Prenez mon cœur, qu'il soit lavé : » (36)

et celle des flots funestes qui noient (37) :

« ... où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif, parfois, descend ; » (38)

Elle est à la fois l'Eau qui sauve et l'Eau qui tue (39).

★

* *

L'Eau, « sujet féminin en effet » (40), évoque inévitablement Elle, le personnage principal du drame rimbaudien : la mère du poète qui le met au monde mais qui l'écrase tout de suite après, ainsi qu'elle écrase les fleurs de la nature.

(33) Voir *Comédie de la Soif*, V.

(34) *Villes*, I.

(35) *Ibid.*

(36) *Le Cœur volé*.

(37) *Délires*, II.

(38) *Bateau Ivre*.

(39) Voir aussi *Bonne Pensée du Matin* et *Cette Saison, la piscine des cinq galeries...*

(40) E. DELAHAYE, *Les Illuminations* et *Une Saison en Enfer* de Rimbaud, p. 41.

Dans *Mémoire* (où le poète évoque son passé) Rimbaud associera l'ombelle au souvenir de sa mère :

« Madame se tient trop debout dans la prairie
prochaine où neigent les fils du travail ; l'ombrelle
aux doigts ; foulant l'ombelle, trop fière pour elle ; »

Dans cette scène, l'ombelle s'épanouit, le souci « jalouse » le ciel, l'eau coule et s'abandonne à la chaleur du soleil. Tout est fluide, tout croît naturellement, mais soudain, on voit au milieu des prés, plantée rigide comme une colonne — Madame « trop debout », et c'est contre cette figure inflexible que Rimbaud se heurte et se brise.

Or, dans le *Sonnet des Voyelles*, cette association se présente déjà à son esprit. C'est elle aussi, en effet, qu'il évoque — la terminaison même du mot le montre — dans les « frissons d'ombelle », image de l'Efflorescence de la vie.

*

* *

1. ROUGE. INDIEN.

Cette voyelle au son perçant, évoque les nerfs aigus et l'esprit dressé devant la vie.

I, c'est II, l'homme dangereux pour l'enfant. Ce sont les Indiens, les Peaux-Rouges du *Bateau Ivre* qui prennent les haleurs pour cibles et les clouent « nus aux poteaux de couleurs », et les Assis (« ils ont une main invisible qui tue »). C'est le Douanier (« Enfer aux délinquants que sa paume a frôlés »), Barbe-Bleue (« le sang coula, chez Barbe-Bleue ») (41), le guerrier (« Rougis et leurs fronts aux cieux noirs, les guerriers ») (42), le soldat, le capitaine Rimbaud, le père du poète. On sait que ce dernier était « d'un caractère vif, bouillant, souvent en colère et ne voulant rien souffrir qui lui déplût » (43). Or, le poète dit dans ce sonnet :

« I,rire des lèvres belles
Dans la colère..... »

I, peut donc évoquer à la fois l'Ire et II, le père du poète.

(41) *Après le Déluge.*

(42) *Michel et Christine.*

(43) *Narration Trouvée dans un Cahier de Pensums.*

I — ROUGE.

C'est la couleur propre de la vie : du sang.

C'est le sang de la jeune fille :

« Ivre du sang

Qui coulè bleu sous ta peau blanche » (44)

C'est le sang de la mère, « le pavillon en viande saignante » (45), sang de la procréation.

C'est le sang de la Nature, mère-vierge :

« La terre est nubile et déborde de sang » (46)

« ...tout le bois frissonnant saigne,

Muet d'amour, » (47)

C'est le sang de Rimbaud qui, après avoir cherché en vain la mère, « la science aux bras almes » (48), « porte à la nature en fleur son front saignant » (49).

C'est le sang qui nourrit sa vie, son esprit et son lyrisme.

Le sang circule et c'est la joie de vivre ! « Que notre sang rie en nos veines » (50).

(44) *Ce qui retient Nina.*

(45) Cette expression a déjà donné lieu à diverses interprétations, pour certains elle évoque une oriflamme, pour d'autres, une tente ; pour d'autres enfin, elle représente le soleil dans un paysage polaire. Comment donc expliquer sa place dans ce riche tissu de sensations organiques qui composent le poème « Barbare » ? A notre avis, elle évoque encore une fois la mère. On sait d'ailleurs à quel point Rimbaud affectionnait le vocabulaire médico-scientifique ; or, le terme « pavillon », désigne en anatomie un large entonnoir par lequel se termine la trompe de Fallope. C'est là que tombe l'ovule lors de sa migration vers l'utérus. N'est-il donc pas permis de donner à cette image, cette autre interprétation alors même que le poète n'en aurait pas été conscient en écrivant le poème.

(46) *Soleil et Chair.*

(47) *Ce qui retient Nina.*

(48) *Les Sœurs de Charité.* — Est-il besoin d'insister sur la perfection de cette image qui, mêlant si admirablement l'abstrait au concret, évoque la mère idéale, celle qui nourrit à la fois par son esprit et par son corps ? Ne trouvant pas cette « Sœur de Charité » (« il est des misérables qui, femme ou idée, ne trouveront pas la Sœur de Charité » — Lettre à Paul Demeny, le 17 avril 1871) Rimbaud se tourne vers la nature, sa mère symbolique.

(49) *Ibid.*

(50) *Patience.*

Mais le sang apporte en même temps un germe de mort qui infecte l'âme de dégoût pour tout ce qui existe :

« Et la soif malsaine
Obscurcit mes veines » (51)

Il exprime à la fois l'extase de la vie et l'horreur de la vie.

C'est le sang nourricier de la nature. C'est aussi le *Mauvais sang* de la *Saison en Enfer*, poison qui brûle les poumons et tord les veines (52). C'est comme le rythme sain ou fiévreux de son lyrisme, la pulsation de son esprit qui passe sans cesse de l'exaltation au néant.

*
* *

U. VERT. UNIVERS.

M. Héraut dans son article *Du Nouveau sur Rimbaud* dit à propos de cette couleur « ... cherchant la couleur, il met *vert* sans doute par une sorte de jeu de mots inconscient entre Univers, et U-vert. » Cette remarque est fort intéressante et il y aurait peut-être tout un livre à écrire sur les jeux de mots inconscients dans l'œuvre de Rimbaud. Dans ce cas ne pourrait-on aller plus loin et dire que le jeu de mots existe entre Univers et Uni-vert, puisque, comme nous allons le voir, l'univers pour le poète est teint presque uniquement d'une seule couleur — le vert — qui domine dans sa poésie ainsi que dans la nature.

Tout dans son monde est vert.

La terre : « le sol palpitait, vert », *Soleil et Chair*.
Le ciel : « Les cieux vert-choux » *Mes Petites Amoureuses*.
et « des cieux moirés de vert ». *Les Premières Communions*.
La mer : « l'eau verte... me lava » *Bateau Ivre*.
La nuit : « J'ai rêvé la nuit verte... » *Bateau Ivre*.

Bref, toute la nature est pour Rimbaud :

« La Nature verte... » *Paris se repeuple*.

(51) *Chanson de la plus haute Tour*.

(52) « La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse. » *Nuit de l'Enfer*.



Notons encore les exemples suivants, qui nous montrent à quel degré le vert colore sa vision du monde.

DANS LES PREMIERS POEMES

- | | |
|---|--|
| « mers virides » | <i>Sonnet des Voyelles.</i> |
| « le sang rose des arbres verts » | <i>Soleil et Chair.</i> |
| « dans la feuillée, écrin vert... » | <i>Tête de Faune.</i> |
| « comme d'un cercueil vert... » | <i>Vénus Anadyomène</i> |
| « De chaque branche, gouttes vertes, » | <i>Ce qui retient Nina.</i> |
| « les bancs verts, », « des gazons verts » et « les marronniers verts » | <i>A la Musique.</i> |
| « les tilleuls verts », « des tilleuls verts » | <i>Roman.</i> |
| les bataillons « écarlates ou verts » | <i>Le Mal.</i> |
| « un trou de verdure », « son lit vert » | <i>Le Dormeur du Val,</i> |
| « la table verte », le « cabaret vert » | <i>Au Cabaret Vert.</i> |
| « bagues vertes », « verts pianistes » | <i>Les Assis.</i> |
| « des Propriétés vertes » | <i>Chant de guerre Parisien.</i> |
| « Sourires verts » | <i>Les Pauvres à l'Eglise.</i> |
| « une Bible à la tranche vert-chou » | <i>Les Poètes de sept ans.</i> |
| « glauques troupeaux », « les azurs verts » | <i>Bateau Ivre.</i> |
| « la Muse verte » | <i>Les Sœurs de Charité.</i> |
| « vieilles verdure », « verts et rouges dioptriques » | <i>Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs.</i> |

DANS LES ILLUMINATIONS

« la rame viride du bois ! »

Silence.

« un brouillard d'après-midi tiède et vert » et « ces gourdes vertes »

Larme.

« L'absinthe aux verts piliers » et « l'auberge verte »

Comédie de la Soif.

« Cette cervelle, ce paquet blanc, vert et gras »

Honte.

« Les robes vertes », « la verdure fleurie »

Mémoire.

« Banc vert »

Bruxelles.

« les herbages d'acier et d'émeraude »

Fleurs.

« les verts et les rouges du couchant »

Phrases.

« Un vert et un bleu très foncés... »

Nocturne Vulgaire.

« des taillis de dentelle teinte d'émeraude »

Veillées.

« ces lèvres vertes »

Métropolitain.

« azur et verdure insolents », « la mousse vert-de-gris »

Enfance I.

DANS LA SAISON EN ENFER

« une vague d'émeraude »

Nuit de l'Enfer.

★ ★

Les critiques n'ont peut-être pas assez insisté sur l'importance essentielle de cette couleur dans le lyrisme de Rimbaud : aussi voudrions-nous lui consacrer une étude particulièrement attentive. Prenons d'abord quelques exemples, afin d'examiner la façon dont le poète le fait entrer dans son œuvre, et essayons d'en découvrir le sens symbolique.

Sur les quarante-huit exemples que nous venons d'énumérer, trente-et-un ont été relevés dans les *Poésies*. C'est là que le vert resplendit dans toute sa pureté comme symbole de la jeunesse du poète. Et le poème en prose *Enfance* fait apparaître la justesse de cette correspondance.

« Cette idole... son domaine, azur et verdure insolents... »

Pour Baudelaire aussi le vert symbolisait l'enfance « le vert paradis des amours enfantines » et il demande :

« Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs
Et l'animer encore d'une voix argentine,
L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs ? »

Ce cri est moins poignant que ceux de Rimbaud, et on sent l'écrivain qui peut seulement recréer l'atmosphère du paradis perdu, qui reconstitue une expérience sur laquelle il jette un coup d'œil rétrospectif. L'écho semble répondre *non* à toutes ses questions, car la jeunesse est bien passée et le poète ne peut que la revivre en imagination. Le balancement et l'ordre des phrases, le calme du ton, et la technique si soignée, prouvent qu'il s'agit du rappel d'une vision.

Chez Rimbaud, le cri vient toujours du cœur même de son expérience. Il n'est point question pour lui de rappeler sa jeunesse : il la vit.

Ce qui est plus intéressant encore c'est de constater que le vert symbolise la virginité aussi bien que la jeunesse (53).

Nous avons déjà vu que dans les poèmes de Rimbaud la nuit est verte. Elle est aussi la « Vierge-Mère » (54). Nous verrons par la suite que toute la nature, tout son univers, sont pour le poète une vierge-mère, et qu'ils revêtent le vert symbolique comme couleur favorite.

C'est aussi la virginité de sa muse qu'il évoque en parlant de « la Muse verte ». Il exige que la poésie, le langage, les mots soient vierges. Il veut que tout demeure intact en lui ;

(53) Il est curieux de songer à l'expression anglaise de « green girl » appliquée à Ophélie par Polonius, pour indiquer à la fois la jeunesse et la virginité.

(54) *Premières communions*.

et Rimbaud manifeste parfois un regret de ne pouvoir garder au fond de lui-même les mots qu'il emploie.

De même qu'il cherche à tuer tous ceux qui, en vivant, l'empêchent d'être seul à posséder la « Mère Nature », il veut anéantir tous ceux qui se servent de *son* français, sa langue maternelle. Il les anéantit tous, dans la lettre du Voyant — les romanciers, les journalistes, les poètes ; ceux qui ont osé se servir de son langage, ceux qui ont déshonoré la Muse verte.

Ne peut-on voir dans sa passion pour l'étude de tant de langues diverses, un désir de trouver un langage susceptible de lui expliquer les mystères du monde, de lui révéler ce que la mère sait et « ne voudra jamais nous raconter » (55) ? Rimbaud, pour qui Racine était le « Divin Sot », semble nous dire : Vous me parlez au dix-neuvième siècle la langue des siècles précédents et vous videz les mots de leur véritable sens. Vous ne me révélez « du Moi que la signification fausse » (56). Parlez-moi enfin de façon qu'un enfant puisse vous comprendre. Expliquez-moi ma place dans le monde.

Sa mère, « la bouche d'ombre », ne l'a jamais compris. Elle n'a jamais su éclairer son ignorance : « il eut son âme et son cœur, toute sa force, élevés en des erreurs étranges et tristes » (57). Elle l'a même trahi. Il se croyait le plus aimé mais elle a eu d'autres enfants que lui, et un amant, son mari.

Sa langue maternelle, elle aussi, l'a trahi. N'a-t-elle pas eu bien d'autres amants avant lui ? Elle n'est point un langage pur et intact dont lui seul tient la clef. Du reste, lorsqu'elle a révélé Rimbaud à lui-même et le monde à Rimbaud, elle a poussé sa perfidie jusqu'à lui montrer que la vie ne peut s'expliquer ni par une formule magique ni par une langue secrète. On est forcé par la vie de partager avec d'autres l'amour de la mère ; de même, on est forcé de collaborer avec la société afin de donner aux mots leur sens véritable.

Rimbaud cherche donc une autre mère pour qui il sera

(55) *Après le Déluge.*

(56) *Lettre du Voyant.*

(57) *Les Déserts de l'Amour.*

« le plus aimé » (58) (en rêve il l'est toujours) et une autre langue maternelle dont il sera le seul amant fidèle.

Mais, en écrivant, Rimbaud lui-même trahit la virginité de la Muse. Il n'y a qu'une solution pour qu'elle reste éternellement fraîche, éternellement verte, c'est de ne plus rien écrire que l'inexprimable et des silences (59, c'est de crier *Plus de mots* (60), devenir « maître du silence » (61) et renoncer.

Il renonce au moment où il commence à voir que le langage, comme la poésie, est un phénomène d'ordre social — une expression de notre collaboration avec la vie — que les mots, par le sens qu'ils expriment, nous rattachent tous à la tradition humaine. Rimbaud ne peut admettre les conséquences qui résultent de cette révélation, puisque, pour lui qui voulait la « liberté libre » (62) aucune coopération avec la société n'était possible. Il nous dit :

« Je suis réellement d'outre-tombe, et pas de commissions » (63).



Cette virginité est morte dans *Vénus Anadyomène* aussi le cercueil où elle est ensevelie est-il un cercueil vert :

« Comme d'un cercueil vert en fer-blanc, une tête
De femme à cheveux bruns, fortement pommadés,
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête,
Montrant des déficits assez mal ravaudés, »

Cette femme « belle, hideusement » d'ulcères, de pourriture, de toutes les tares, est-elle celle que le poète avait adorée dans *Soleil et Chair* ? Est-ce l'idole où notre mère Aphrodite marine mit « tant de virginité » ? Non ! ce n'est plus maintenant qu'une femme ; en vivant, elle a perdu sa

(58) *Narration trouvée dans un cahier de pensums.*

(59) « J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable ». *Délires*, II.

(60) *Mauvais Sang.*

(61) *Enfance*, VI.

(62) *Lettre à Georges Izambard*, le 2 novembre 1870.

(63) *Vies*, III.

virginité, qui, bien morte, colore du vert symbolique le cercueil de l'idole (64).

Cette mort de la pureté explique pourquoi Rimbaud fouette les reins de « Clara Vénus », pourquoi l'adoration qui inspire *Soleil et Chair* s'est transformée en haine, pourquoi le poète déteste cette malheureuse femme avec la même ardeur qu'il avait mise autrefois à chanter ses louanges.

C'est que Rimbaud ne peut aimer que la femme de ses rêves, celle qui, même en étant mère, reste vierge. Il ne peut jamais aimer une femme humaine et réelle : il adore toujours une idole. Et, telle la jeune communiant de son poème, aussitôt que la « Vierge n'est plus que la vierge du livre », une amère déception vient bouleverser son âme et « les mystiques élans se cassent... » (65).

Ces mêmes idées apparaissent dans le poème *Paris se repeuple*. Comme Vénus Anadyomène, Paris est « belle, hideusement, d'un ulcère », comme elle, « la Femme » Paris, à nouveau envahie par la foule, a perdu sa virginité. Voilà pourquoi le poète la raille de l'épithète « putain Paris » et la flagelle en paroles agressives et brutalement crues :

« Quoique ce soit affreux de te revoir couverte
Ainsi ; quoiqu'on n'ait fait jamais d'une cité
Ulcère plus puant à la Nature verte,
Le poète te dit : Splendide est ta beauté ! »

Comme dans ce quatrain, le poète met perpétuellement en opposition ces deux idées, celle de la beauté de la Nature verte et celle d'une vie qui n'est plus vierge.

Il est évident que cette conception d'une existence vierge est une négation de la création entière. Pour Rimbaud, la vie, du fait même qu'elle est la vie, c'est-à-dire le renouvellement, cesse d'être vierge et le remplit d'horreur. Il est amené à croire, avec le serpent du poème de Valéry, que :

« l'univers n'est qu'un défaut
Dans la pureté du Non-être » (66)

(64) Cette opposition entre la divinité inviolable et la femme apparaissait déjà dans une lettre de Baudelaire à Mme Sabatier : « Et enfin, il y a quelques jours, tu étais une divinité, ce qui est si commode, ce qui est si beau, si inviolable. Te voilà femme, maintenant ! ».

(65) *Les Premières Communions*.

(66) *Ebauche d'un serpent*.

Tout dans son œuvre semble converger vers le non-être. Nous touchons sans cesse au néant, et Jacques Rivière l'a bien senti, lorsqu'il a dit du poète « Etre vivant, voilà l'horreur ! »

*
* *

Le vert est aussi la couleur des bagues qui cerclent les yeux des *Assis*.

« Noirs de loupes, grêlés, les yeux cerclés de bagues Vertes... »

Contre ces bibliothécaires fantastiques, Rimbaud déchaîne sa verve satirique parce qu'ils se refusaient à quitter leurs chaises pour aller chercher les livres qu'il demandait ; il les attaque aussi parce qu'ils n'ont pu conserver leur virginité d'homme et la fraîcheur de l'esprit. Ils se sont mariés avec leurs sièges qu'ils fécondent dans des « amours épileptiques ». Puis en « verts pianistes », ils accompagnent cet acte de création avec des « barcarolles tristes ». Leurs têtes aussi rythment le chant lyrique :

« leurs caboches vont dans des roulis d'amour ».

Ces bagues vertes, image des rides qui cernent leurs yeux, évoquant une idée de mariage et de virginité à la fois, sont sans doute le symbole dérisoire de ces rapports grotesques.

Quel contraste ils font, ces *Assis*, avec les vrais savants qui se sont consacrés tout entiers à contempler l'univers pour en pénétrer les secrets. Purs amants d'un monde vert et vierge, ils jouissent de la « paix des rides

Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux » (67).

Le vert est encore la couleur de l'esprit de Rimbaud laissé intact par la vie, de

cette cervelle,
Ce paquet blanc, vert et gras
A vapeur jamais nouvelle... » (68)

(67) *Sonnet des Voyelles*.

(68) *Honte*.

C'est aussi la couleur de Verlaine, la « Vierge folle », et de l'amitié contre-nature de ces deux enfants terribles (69).

Le vert est la couleur de l'absinthe : « L'Absinthe aux verts piliers... » (70), que Rimbaud et Verlaine avaient bue maintes fois ensemble dans l'espoir, sans doute, de rappeler le vert paradis de leurs amours enfantines.

Le vert est aussi la couleur de l'auberge magique dans laquelle Rimbaud s'est reposé, avant même de venir au monde. C'est là que, logé à l'abri de tout heurt, il a pris sa première nourriture. Cette auberge symbolise le flanc maternel ; le vert évoque la pureté qu'il a miraculeusement conservée. L'image de l'auberge est particulièrement importante dans l'œuvre de Rimbaud, elle reparait dans de nombreux textes. Il est donc nécessaire de nous arrêter sur elle.



Lisons à ce propos le poème *Au Cabaret Vert* et la pièce en prose intitulée *Les Déserts de l'Amour*, petits drames à deux personnages seulement — l'enfant et la servante — « d'une noblesse maternelle ». Rappelons-nous aussi ce vers de *La Maline* :

« En mangeant j'écoutais l'horloge, heureux et coi »

il peut très bien symboliser l'enfant (ou, pour mieux dire, l'embryon) qui, heureux et coi dans l'auberge verte, écoute les battements du cœur de sa mère, « horloge de la vie ».

Ce symbole oppose Rimbaud à Baudelaire, qui voyait dans l'auberge, l'image, non du commencement, mais de la fin de notre vie.

(69) Rappelons-nous que Oscar WILDE ornait sa boutonnière d'un œillet vert, et que d'autres insignes de la même couleur sont fréquemment arborés comme symbole de ce genre d'amitié.

(70) *Comédie de la Soif* : VERLAINE, de son côté, l'appelait « la féc verte ».

La mort est pour lui « la dernière auberge » (71).

« C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre,
Où l'on pourra manger et dormir, et s'asseoir » (72)

N'est-il pas très naturel de concevoir la vie sous cette forme symbolique qu'évoquent les idées de Rimbaud et de Baudelaire : on sort d'une auberge pour se reposer dans une autre à la fin du voyage sur terre. On pourrait dire, en d'autres termes que, nés d'une mère réelle, nous traversons la Nature, forêt de symboles, pour être accueillis à la mort par une mère imaginaire : la terre, notre mère commune. Mais entre ces deux périodes de repos, c'est la grande auberge de la nature, où l'homme se nourrit de tout ce que lui offre la vie.

Baudelaire, courageux et par moments plein d'espoir devant l'idée de la mort, la conçoit comme une station sur la route de l'inexploré, où il va se reposer avant de franchir ce « portique ouvert sur les Cieux inconnus ! » (73) et tenter une aventure toute nouvelle. Rimbaud, par contre, refuse les étapes successives de la vie, n'ose pas songer à sa condition de mortel. Il n'est pas né pour vivre, ni pour mourir. Il n'est pas né pour vieillir (74), pour « devenir squelette » (75) : il s'écrie :

« Je me révolte contre la mort » (76)

Pour lui, la mort que Baudelaire a appelé « la dernière auberge » ne devrait pas exister. Effrayé par la perspective de voyager loin de sa première auberge, il semble ne vouloir jamais la quitter :

« Et si je redeviens
Le voyageur ancien,
Jamais l'auberge verte
Ne peut bien m'être ouverte » (77)

(71) *L'Horloge*.

Cf. Th. GAUTHIER *La Comédie de la Mort* (1838)

« A tous les parias elle ouvre son auberge
Elle prête des lits à ceux qui...
N'ont jamais dormi.

(72) *La Mort des Pauvres*.

(73) *Ibid.*

(74) *Mauvais Sang*.

(75) *Délires*, I.

(76) *L'Eclair*.

(77) *Comédie de la Soif*.

Il envie la « félicité des bêtes » qui peuvent se désaltérer dans l'auberge de la nature ; les oiseaux et les papillons qui, libres, voyagent sans peur ; ils sont en harmonie avec le décor dans lequel ils évoluent et peuvent s'en détacher facilement. Lui, incapable de se libérer de son paysage enfantin (78) et assoiffé d'absolu, veut

« Expirer en ces violettes humides
Dont les aurores chargent ces forêts » (79)

au seuil même de l'auberge verte, lieu de sa naissance.

La nourriture terrestre est abondante et

« La salade, les fruits
N'attendent que la cueillette ».

mais Rimbaud, « L'araignée de la haie »
« Ne mange que des violettes »

Sous cet emblème de la modestie il exprime son désir de l'absolu, et il ajoute :

« Que je dorme ! que je bouille
Aux autels de Salomon.
Le bouillon court sur la rouille,
Et se mêle au Cédron.

Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière *nature* ».

La rouille de sa vie usée se mêle aux eaux du Cédron qui coulent vers la Mer Morte. Mais, par l'alchimie du rêve, la rouille se transforme en étincelle d'or, et Rimbaud s'identifie ainsi à la liqueur d'or qu'il buvait dans l'auberge verte de *Larme* (81).

La même idée ouvrait le chant : Rimbaud veut s'absorber dans la nature tel « le moucheron enivré à la pissotière de l'auberge, amoureux de la bourrache, et que dissout un

(78) Cf., la fin de *Mémoire*.

(79) *Comédie de la Soif*.

(80) *Faim* .. *Délires*, II.

(81) Dans le monde de Rimbaud, les eaux de la « jeune Oise » (*Larme*), breuvage de son enfance, se mêlent dès leur source au torrent mortel du Cédron. Pour lui, naître c'est mourir. La mort, au lieu de se trouver sur la circonférence de son univers, se trouve au centre même. Et sa vision se rétrécit pour nous ramener toujours vers ce point où naissance et mort coïncident.

rayon ! » Ainsi il s'anéantit dans la Nature qui seule le rassasie.

C'est qu'il a éprouvé un dégoût amer pour les aliments que le monde offre en pâture à son esprit. Il hait cette faim, pourtant salubre, qui l'incite, malgré lui, à désirer les vraies nourritures terrestres, et qui l'attire vers une connaissance spirituelle de l'univers. Il l'injurie, il la campe, comme par dérision, sur un âne, et la chasse loin de lui (82).

Puis, il appelle ses rêves. Il lui faut les matériaux bruts de la nature : le charbon, la pierre, le roc, le fer ; le corps même de la terre. En imagination, il s'assimile tout ; il conserve tout au fond de son être. Pourtant, tout lui manque. Il s'est refusé à jamais aux aspects plus complexes de la vie qui procèdent des éléments qu'il vient d'absorber en lui. Aussi connaît-il en même temps la débauche et l'ascétisme ; il meurt à la fois de satiété et d'inanition. Il a tout et il n'a rien (83). Aucune nourriture ne peut le satisfaire car il demande un absolu. Et las de ce régime dont les excès opposés sont insupportables, il va « Au sein du sillon » et « cueille la doucette et la violette ».

Rimbaud marque par ces terminaisons de diminutifs, et par l'emploi du mot familier « doucette », très fréquent dans le vocabulaire de son pays des Ardennes, un retour au décor de son enfance. Et ces deux mots en « ette » semblent évoquer par leur son sec, le claquement des dents du petit

(82) Voir *Fêtes de la Faim*.

(83) ARAGON dans son livre *Anicet*, où le personnage d'Arthur, au cours des deux premiers chapitres, figure Rimbaud, a bien exprimé cet aspect de l'ambivalence affective du poète. Nous lisons : « Un soir, dans une auberge d'un pays quelconque » Anicet « remarqua tandis qu'il dînait que son voisin de table d'hôte (Arthur) ne touchait à aucun des mets et semblait cependant passer par toutes les jubilations gastronomiques du gourmet ».

Cette scène peut aussi représenter l'existence entière de Rimbaud ; il passe par toutes les jubilations de celui qui a pleinement vécu, mais sans jamais trouver pour lui-même la vraie substance de la vie. D'abord il écrit sans savoir pourquoi, puis, quand il s'efforce d'apprendre un art de vivre, il ne peut plus rien créer. Nulle œuvre n'accuse, plus que la sienne, la séparation entre le rêve et la réalité immédiate, entre l'art d'écrire et l'art de vivre.

enfant qui, heureux de trouver enfin la nourriture qui lui est propre, s'en rassasie.

« A Toi, Nature ! je me rends,
Et ma faim et toute ma soif ;
Et s'il te plaît, nourris, abreuve. » (84)

*

* *

Il est sans doute vrai de dire que ce retour en pensée vers le décor enfantin, traduit aussi un désir de vivre encore une fois dans la compagnie maternelle, qui est pour chaque enfant le premier paysage qu'il explore, et tout son univers.

D'ailleurs, on voit par le troisième sonnet des *Stupra* (85) que pour le poète les violettes qu'il aime, et les fleurs en général, sont l'image de l'organe génital de la femme. Rimbaud nous le dépeint ainsi :

« Obscur et froncé comme un œillet violet,
Il respire, humblement tapi parmi la mousse
Humide encore d'amour.... »

Cet « œillet violet, humide encore d'amour », n'offre-t-il pas des traits communs avec le « pré d'œillets » de *Enfance II*, « l'œil d'eau » de *Mémoire*, « la rose d'eau » de *Fleurs* et avec les « violettes humides » de la *Comédie de la Soif* ? On ne peut s'empêcher de songer ici à un autre poème où se trouve encore une fois le mot « mousse » (Est-ce la toison pubienne ?) (86) :

« Je sors ! Si un rayon me blesse,
Je succomberai sur la mousse, » (87)

Nous sommes ici en présence d'une expression symbolique de la naissance du poète ; sans doute craint-il d'être blessé en sortant de l'auberge, mais ces deux vers peuvent aussi exprimer le désir de mourir sans avoir vécu, sans avoir fait le voyage qui sépare la première de la dernière auberge ; le désir d'habiter toujours un seul endroit hors de la vie qui évolue, dépérit et s'en va.

(84) *Patience*.

(85) Voir *Œuvres Complètes*. Pascal PIA. Halcyon Press.

(86) Voir *Printemps* de VERLAINE, dans *Parallèlement*.

(87) *Patience*.

Mieux vaut sans doute éviter de dire comme certains l'ont fait, pour traduire cet état d'esprit, que Rimbaud manifeste un fort désir de retour intra-maternel. Cette expression, par trop technique et rebutante, nous paraît au surplus inexacte à cause de l'idée évoquée par le mot trompeur de « retour ».

Rimbaud lui-même reconnaissait l'impossibilité de rentrer au paradis perdu, puisqu'il nous dit dans *Métropolitain* : « il y a des auberges qui, pour toujours, n'ouvrent déjà plus ; »

Sans doute, ceux qui se servent de semblables termes le savent-ils aussi bien que le poète ; mais les mots finissent par trahir nos pensées, et il vaut mieux parler plus simplement d'un désir de revivre, ou de reconstituer, une expérience éprouvée une fois dans le passé. Ajoutons que, même en imagination, on ne peut vivre deux fois de façon identique la même expérience. Tout change : le rêve est sans cesse modifié par la vie qui se renouvelle.

★

★ ★

Enfin, la *Saison en Enfer*, où apparaissent le jaune, le brun, le purpurin, et à plusieurs reprises le blanc, le bleu, l'or, le noir et le rouge, n'offre qu'un seul exemple de vert. Nous nous y arrêterons en dernier lieu. C'est dans le passage de la *Nuit de l'Enfer*, où Rimbaud nous parle de Jésus, debout

« au flanc d'une vague d'émeraude ».

Une seule fois donc cette couleur, qui brillait partout dans les premiers poèmes, et nuançait de place en place la « prose de diamant » des *Illuminations*, revient dans le dernier drame lyrique, où Rimbaud dit adieu à ses « chimères, idéals, erreurs » ! (88) et s'écrie :

« Marie ! Sainte Vierge !... —
Horreur de ma bêtise » (89).

Il ne croit plus à son monde d'autrefois, dont le vert dominant symbolisait la virginité. Il y a découvert trop de tares pour continuer à le croire pur. L'univers vient de

(88) *Mauvais Sang*.

(89) *Nuit de l'Enfer*.

perdre les couleurs qui ont égayé la jeunesse du poète. Le temps n'est plus au collégien qui soignait ses poèmes, et pour qui le seul exercice d'écrire était une véritable joie (90) ; il est devenu le voyant qui perçoit et fixe ses visions, puis les rejette aussitôt saisies — déçu de ne pas avoir embrassé l'absolu — et, impatient, repart à la recherche de l'inconnu qu'il s'est promis de découvrir. Mais l'enfant, amèrement désabusé, repousse le merveilleux kaléidoscope de son esprit. La vision est brisée pour toujours. Il ne nous en laisse que de brillants reflets.

*
* * *

U. — C'était l'Un. L'Unité du monde jamais altéré.

« L'air et le monde point cherchés. La vie » (91)

Rimbaud n'a plus le courage de chercher cette unité profonde par delà la diversité des apparences. C'est à ce moment-là qu'il renonce à la complexité de l'existence, pour rester « intact », pour demeurer enfant.

U. VERT, UNIVERS. — C'était l'Utopie du poète : c'était la couleur d'une vie vierge, dans laquelle seule, l'enfant peut retrouver la sécurité désirée et vivre sans angoisse (92).

*
* * *

O. BLEU. ORGUE et ŒIL.

O ! deviendra plus tard le cri douloureux de l'enfant qui, tiré de ses hallucinations, regarde en face « la réalité rugueuse » ; la plainte qui retentit dans une vie « trop

(90) Nous songeons surtout au séjour que le poète a fait chez Izambard à Douai. Là, il copiait et recopiait soigneusement ses poèmes. Il exigeait des « tanfes » Gindre de larges feuilles de papier écolier et n'écrivait jamais au dos, car comme il disait à l'une de ces demoiselles : « Pour l'imprimerie on n'écrit jamais au dos ». *IZAMBARD. A Douai et à Charleville*, p. 57.

(91) *Veillées*.

(92) *The Retreat* du poète anglais Vaughan illustre, de façon générale, ce que nous venons de dire à propos du monde « vert » de Rimbaud.

épineuse » (93) ; le soupir plein de regrets pour le monde de rêves.

« O l'autre monde, l'habitation bénie par le ciel ; et les ombrages ! » (94).

« O douceurs, ô monde, ô musique ! » (95).

Mais ici, la note pleine et riche de cette voyelle montre que nous assistons à l'accomplissement des désirs du poète.



O. ORGUE. — C'est la musique de sa poésie : l'harmonie de son paysage enchanté où l'herbe « bourdonne », où les fleurs parlent (96), « tintent, éclatent, éclairent » (97) ; le chant des montagnes qui « rugissent mélodieusement », des villages féériques où « Des groupes de beffrois chantent les idées des peuples » (98) ; le murmure des « flottes orphéoniques » ; le bruissement de « l'azur sonneur » (99) où les étoiles — *ses* étoiles — font un doux frou-frou (100).

Tout dans ce monde chante : même le silence. Le poème *Silence* ne commence-t-il pas par le mot « entends » ? Et dans *Angoisse*, le poète nous parle d'un « silence atrocement houleux ». Pour que son univers lyrique fût parfait, Rimbaud eût souhaité y entendre « la musique savante » ; c'est la seule qui manque à son désir (101). A son défaut, la symphonie rimbaldienne s'achève en sons discordants.

O — Oméga, c'est la figure parfaite sans commencement ni fin ; où commencement et fin coïncident et se confondent à chaque point.

(93) *Bottom*.

(94) *Ouvriers*.

(95) *Barbare*.

(96) *Aube*.

(97) *Enfance*, I.

(98) *Villes*, I.

(99) *Fêtes de la Faim*.

(100) *Ma Bohème*.

(101) *Conte*.

O, c'est le symbole de l'absolu que Rimbaud ne cesse de rechercher. C'est l'Eternité (102). Il voudrait s'en saisir « sur le champ » (103) tel un magicien qui met une bague-fée.

O, c'est la fin, où l'on peut assister au voyage du poète, enfant divin, à travers l'infini — l'esprit vibrant de l'écho des orgues de l'« azur sonneur » ; il monte vers Dieu, et retourne au royaume des cieux où

« Un chant mystérieux tombe des astres d'or » (104)

Cette idée n'est pas indiquée dans notre sonnet, mais dans *Délires I* se trouve le commentaire de cette assumption :

« Un jour peut-être il disparaîtra merveilleusement ; mais il faut que je sache, s'il doit remonter à un ciel, que je voie un peu l'assomption de mon petit ami ! »

O, c'est l'anneau miraculeux grâce auquel Rimbaud disparaît et s'unit à l'Ordre suprême « Eternel veilleur » pour vivre « étincelle d'or de la lumière *nature* ».

« Veut-on que je disparaisse, que je plonge à la recherche de l'anneau ? Veut-on ? Je ferai de l'or, des remèdes » (105).



O. ŒIL. VIOLET.

Rimbaud, libéré enfin des liens qui, à travers l'œil d'eau, l'attachaient à la boue terrestre (106), s'élève maintenant jusqu'aux étoiles :

« J'ai tendu... des chaînes d'or d'étoile à étoile » (107). Loin des « yeux horribles des pontons » (108) il se joint par la « chaîne aux clairs anneaux » (109) à « l'œil des cieux

(102) Cf. *Eternity* de VAUGHAN ; pour lui un O lumineux est une image d'éternité.

« J'ai vu l'éternité la nuit dernière
Comme un Anneau de lumière pure et infinie ».

(103) *Matinée d'Ivresse*.

(104) *Ophélie*.

(105) *Nuit de l'Enfer*.

(106) *Mémoire...*

(107) *Phrases*.

(108) *Bateau Ivre*.

(109) *Les Mains de Jeanne-Marie*.

doux » (110). Il s'absorbe dans l'œil céleste, le soleil, le « grand soleil d'amour » (111), le foyer de ses rêves (112). Il redevient « fils du Soleil » (113).

L'idée traduite par l'image des « violettes » et de « l'œillet violet », se retrouve encore une fois dans l'expression :

« rayon violet de ses yeux ».

Rimbaud ne fait que projeter son « rêve maternel » sur l'écran des cieux : plus la vision change, plus elle reste la même. L'« auberge verte », située maintenant parmi les étoiles, accueille le voyageur céleste. La petite ourse « aux gencives violettes » (114) est rentrée dans « l'habitation bénie par le ciel (115), et se blottit à nouveau dans l'auberge de la Grande Ourse (116), « Soleil des pôles » (117).

« C'était bien un ciel, un sombre ciel, où j'entrais, et où j'aurais voulu être laissée, pauvre, sourde, muette, aveugle » (118).

« Le petit valet suivant l'allée dont le front touche le ciel » (119) est arrivé aux cieux « ouverts au vogueur » (120).

Il est devenu, par miracle, commencement et fin de son univers.

Il n'y a rien de plus naturel puisque O, c'est l'« Opéra fabuleux » (121), la scène où se jouent « les chefs-d'œuvre dramatiques de toutes les littératures » (122). C'est-à-dire, l'esprit de Rimbaud, où défilent tous nos drames spirituels, où se concentre la diversité de la nature humaine.

Aussi Rimbaud est-il la jeune communiant et le petit Poucet, Ophélie et le poète de sept ans, le roi et la reine de

(110) *Premières Communions*.

(111) *Les Mains de Jeanne-Marie*.

(112) « C'est rire aux parents qu'au soleil », *Patience*.

(113) *Vagabonds*. « les yeux fermés, je m'offrais au soleil, dieu de feu », *Délires*, II.

(114) *Bottom*.

(115) *Ouvriers*.

(116) « Mon auberge était à la Grande-Ourse », *Ma Bohème*.

(117) *Métropolitain*.

(118) *Délires*, I.

(119) *Enfance*, V.

(120) *Bateau Ivre*.

(121) *Délires*, II.

(122) *Vies*, I.

Royauté, l'époux infernal et la vierge folle. Il résume la trinité humaine (123) — mère, père et enfant — tout aussi miraculeuse que cette autre que personne n'a jamais vue. Pendant un instant, il retrouve sa personnalité intégrale (124).

*
* *

Les trois natures se rejoignent chez tous les hommes. Nous ne sommes qu'une seule personne ; pourtant, toutes se rencontrent en nous. On est à la fois un grain de sable et l'univers entier. Pour Rimbaud, cependant, ces deux idées sont incompatibles. Il faut qu'il soit tout ou rien : un choix s'impose. Incapable de trouver sa stabilité en tenant le milieu entre « rien et tout », il renonce à la conquête de soi. Il devient le grain de sable perdu dans l'Orient — l'enfant qui retrouve dans les sables du désert la plage de sa jeunesse. Il devient l'étincelle d'or mêlée au soleil — l'enfant uni aux parents.

Ainsi trouvera-t-il, peut-être, la jeunesse qu'il n'a jamais vécue que dans sa poésie, cette jeunesse « aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or » (125).

Car O, c'est aussi l'or, le métal inaltérable et l'image d'une jeunesse éternelle, l'âge d'or ; la liqueur d'or, que le poète aime tant qu'il n'a pas « eu souci de boire » (126) aux autres sources de la vie.

Né de parents de rêve, il aura cette jeunesse désirée. On répondra « Oui » à sa question posée dans *Délires I* :

« Oh ! la vie d'aventures qui existe dans les livres des enfants, pour me récompenser, j'ai tant souffert, me la donneras-tu ? »

Il aura des yeux merveilleux — « Enfant, certains ciels ont affiné mon optique » (127). Il sera véritablement voyant ; car O violet est la couleur de la vision mystique.

(123) Voir la fin de *Michel et Christine*.

(124) « tous les caractères nuancèrent ma physionomie. *Jeunesse*, IV.

(125) *Matin*.

(126) *Larme*.

(127) *Jeunesse*, IV.

O bleu, « rayon violet de ses yeux » : on songe aux yeux de Rimbaud « si extraordinairement beaux ! — à l'iris bleu clair entouré d'un anneau plus foncé couleur de pervenche » (128), à son regard pénétrant qui interroge l'âme et voit « ce que l'homme a cru voir » (129).

O, c'était Oméga, la fin tant rêvée, la clarté divine et la vraie vie !

« Elle est retrouvée.

Quoi ? l'éternité » (130)

★

★ ★

Mais, après tout, ce ne sont que des rêves ; les nôtres mêlés à ceux du poète. C'est « l'éternité fondante » ; le trésor et la nourriture de la vie, l'or que l'Abeille butine dans la corolle des fleurs, Rimbaud ne peut les trouver qu'en s'absorbant tout entier dans la sève éternelle de la nature. Il se consume tel le loup de *Délires II*. Il s'annihile pour finir là où il avait commencé. Il redevient le germe d'où il est sorti.

O, c'est donc le cercle qu'il trace autour de sa vie et que rien ne réussira à briser, le circuit clos dans lequel il évolue.

O, c'est l'œuf vierge, destiné à se développer sans le secours d'un mâle, comme certains œufs des Abeilles et des Araignées, ces « insectes pondeurs » (131) de son lyrisme (132).

Il devient, comme nous allons le voir, le souci dominant du poète, car c'est de cet œuf que naît tout son univers, le

(128) *Rimbaud*. E. DELAHAYE. p. 185. Le même auteur dit ailleurs que « les yeux de Rimbaud étaient de l'azur le plus radieux » et les appelle « yeux de myosotis » (Voir p. 150 et 78 des *Souvenirs Familiers*). Verlaine aussi est frappé par les yeux de Rimbaud « d'un bleu pâle inquiétant » (*Les Poètes Maudits*). Et dans *Les Poètes de Sept Ans* Rimbaud parle de ses « yeux bleus » de ceux de sa mère aussi, « Elle avait le bleu regard, ...qui ment ! »

(129) *Bateau Ivre*.

(130) *Eternité*.

(131) *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*.

(132) Voir aussi les « cantharides » du même poème et les « diptères » de *Les Mains de Jeanne-Marie*.

monde vierge de sa poésie. Et c'est à lui que Rimbaud semble attribuer sa propre naissance.

Rappelons-nous aussi que cet œuf, parce que jamais fécondé, finit, comme le poète, par mourir seul et sans éclore (133).

*

* *

Peut-être ce désir d'absolu n'est-il chez Rimbaud que le désir de redevenir un germe. Dans le germe, en effet, l'infiniment petit contient en puissance l'infiniment grand. Les extrêmes se rencontrent. Tout est là, enfermé dans ce rien : « Dans l'Œuf irrévélé qui contient tout en germe » (134). Mais la vie qui en découle nous révèle la relativité des choses. Les extrêmes se réalisent successivement, le petit devient grand, l'enfant devient homme, la vierge devient mère. Nous avons vu que c'est précisément le devenir qui effraie ce poète « maudit parce qu'absolu » (135). Il se révolte contre les lois mêmes de la nature et veut être à la fois les deux extrêmes. Voilà l'étonnant paradoxe de son lyrisme. Tel le Petit Poucet, né du pouce de sa mère, il voudrait avoir été formé tout d'un coup. Et, enfant, il veut devancer la vie pour être tout de suite un homme, sans que le devenir joue son rôle de créateur. Il veut commencer et finir son existence dans le même instant. Il veut être « intact » depuis toujours, et pour toujours.

Au lieu de collaborer avec la vie, au lieu de s'adapter à ses rythmes naturels, il s'y oppose de toute la force de son corps et de son esprit : « Un homme qui veut se mutiler est bien damné, n'est-ce pas ? » (136). Rimbaud évolue et

(133) Vers la fin de sa vie il comprendra, mais trop tard — et voilà l'essence même de sa tragédie — que le cycle vital (O) se rompt et se referme incessamment, que l'œuf se divise avant de pouvoir créer.

(134) LECONTE DE LISLE. *La Vision de Brahma*.

(135) VERLAINE.

(136) *Nuit de l'Enfer*.

écrit malgré lui (137) et la vie, plus forte que la résistance du poète, finit par le briser comme elle brisa le prince de *Conte*.



Essayons maintenant de dégager une idée générale, de ce que nous venons d'étudier en détail.

Pourquoi Rimbaud commence-t-il son sonnet par l'animal et pourquoi finit-il par le mystique ?

Nous avons déjà vu, d'une manière très précise, que le poète ne peut pas admettre que la vie l'ait fait naître par l'intermédiaire de ses parents. Il refuse d'accepter le fait de sa naissance humaine. Tantôt il voit ses origines animales : « Singes d'hommes » (138) ; tantôt ses origines célestes : « il est du ciel » (139). Son esprit oscille entre les deux idées, et, en rêve, il passe d'un extrême à l'autre.

On pourrait dire ici que ces deux conceptions divergentes ont tiraillé la plupart des écrivains symbolistes de la fin du XIX^e siècle, où l'on commentait à la fois l'idée contenue dans ce vers de Lamartine :

« L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux »
et celle, tout opposée, du naturaliste allemand Karl Vogt, qui disait :

« L'homme est un singe perfectionné, cela vaut mieux que d'être un Adam dégénéré » (140).

Cette opposition est esquissée dans le *Sonnet des Voyelles* et se retrouve partout dans le lyrisme de Rimbaud. Le poète, las de subir de nombreuses métamorphoses sous diverses formes animales (A), effrayé devant une vie organique dont l'eau et le sang sont les manifestations, et

(137) Une citation prise dans *La Mêlée Symboliste* p. 56, vol. 3 confirme cette idée : « Oui, le poète a disparu pour faire place à l'homme d'action, mais cette évolution fut déterminée par l'arrêt fatal de sa puissance créatrice et nullement par le jeu d'une libre décision. Rimbaud ne fut jamais au sens strict du mot, un homme de lettres. Son génie fut un accident, une crise de la puberté. Il écrivait comme sous l'impulsion d'un démon étranger, à son corps défendant ».

(138-139) *Soleil et Chair*.

(140) Cité dans la *Mêlée Symboliste*, p. 48, vol. II.

dont « Elle » et « Il » sont les représentants (E.I.) se crée, comme refuge imaginaire, un univers mère-vierge (U), où les lois biologiques et humaines ne jouent aucun rôle. L'enfant y retrouve, en partie, la sécurité et l'équilibre perdus. Mais cette Utopie est en dehors de toute raison, et toujours éloignée de l'absolu recherché. Aussi Rimbaud s'identifie avec la nature et s'y absorbe, pour devenir en même temps le principe vital de l'univers et l'univers lui-même, un germe de vie, « étincelle d'or de la lumière *nature* », et la vie tout entière, les « millions d'oiseaux d'or », la « future vigueur » (141) ; il devient le Grand Tout : Pan, qui est à la fois animal, homme et femme (142). Il devient l'enfant tout puissant, mais éternellement solitaire. C'est la rançon de l'Omnipotence, O.

*
* *

Rimbaud passe du commencement, A, à la fin, O, de la vie, sans pouvoir prendre contact avec nous sur le plan humain. Il ne peut accepter la commune humanité qui nous unit tous. Tel Jean-Jacques Rousseau au début des *Confessions*, il aurait pu dire : « J'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent... Un exemple peut-être unique depuis qu'il existe des enfants... »

Cette certitude qu'il n'est pas pareil aux autres : le poète, plus sensible, plus conscient que le commun des mortels,

(141) *Bateau Ivre*.

(142) Il atteint l'idéal évoqué dans *Soleil et Chair*.

« Je regrette les temps où la sève du monde,
L'eau du fleuve, le sang rose des arbres verts
Dans les veines de Pan mettaient un univers ;
Où le sol palpitait, vert, sous ses pieds de chèvre ;
Où, baisant mollement le clair syrinx, sa lèvre
Modulait sous le ciel le grand hymne d'amour : »

Ces six vers sont inspirés par les mêmes thèmes que ceux que nous venons de découvrir dans le sonnet des Voyelles : l'eau et le sang qui fécondent un monde vert et vierge, et le chant divin de l'amour. Pan, c'est Rimbaud, l'être tout-puissant, qui porte en lui-même l'univers, dont il n'est qu'une partie. Ses pieds sont ceux d'une bête, et dans son ventre « dort le double sexe » (*Antique*). Donc, il est à la fois animal, homme et femme : le Grand Tout.

la ressent plus vivement que ne le peut l'homme ordinaire. Mais le poète est aussi un homme ordinaire et l'homme ordinaire un poète. Nous sommes tous créateurs et créatures. Ces deux sentiments de différence et de ressemblance qui nous tiraillent sont, sans doute, une condition essentielle de notre vie, et la plupart des poètes finissent par la reconnaître. Pour Rimbaud, cependant, il n'y avait que différence entre lui et les autres. Il ne sentait point que les racines de sa vie tiraient leur nourriture d'une terre où germent toutes nos expériences.

Victor Hugo, en cherchant la formule de l'humanité du dix-neuvième siècle, pouvait écrire : « On se plaint quelquefois des écrivains qui disent *moi*. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! ». Rimbaud dit : « Je n'ai jamais été de ce peuple-ci » (143) et conserve l'illusion d'être — selon l'expression de Jacques Rivière — « séparé de nous d'une manière constitutionnelle ». C'est que, « pressé de trouver le lieu et la formule » (144) de son salut personnel, il espérait peut-être les trouver « hors du monde ».

Du reste, Rimbaud vivait à une époque où l'on songeait peu au poète porte-parole et guide de l'humanité. A la fin du XIX^e siècle, l'artiste ne côtoie plus les êtres humains. Mieux même, il serait prêt, parfois, à les asservir à son art. Ainsi Oscar Wilde n'hésite pas à proclamer :

« ... le poète s'affranchit des lois ordinaires et des nécessités communes. Le génie a ses droits imprescriptibles. Quand Benvenuto Cellini crucifiait un homme vivant pour étudier le jeu des muscles dans l'agonie, un pape eut raison de l'absoudre. Qu'est-ce que la mort d'une vague individualité si elle sert à l'éclosion d'une œuvre immortelle et à créer, selon l'expression de Keats, « une source éternelle de ravissement ? » (145).

Rimbaud instinctivement avait par avance ratifié cet esthétisme. Du moins veut-il se retirer de la foule et connaître

(143) *Mauvais Sang*.

(144) *Vagabonds*.

(145) *La Mêlée Symboliste*, vol. II, p. 134.

seulement le fond de son âme. Comme ses contemporains les symbolistes, il s'enferme dans sa tour d'ivoire : « Les symbolistes ont fait du silence leur patrie. Ils vivent dans cette ombre où, dit Viélé-Griffin, marchèrent côte à côte Vigny et Baudelaire, Verlaine et Mallarmé » (146). L'auteur de ces lignes aurait pu ajouter Rimbaud, qui écrit :

« Je suis maître du silence » (147)

Dans le silence de sa tour d'ivoire, il médite sur sa jeunesse perdue. Il s'y réfugie. Il espère trouver au fond de ses souvenirs le secret de la vie. Il veut se libérer, afin d'être son propre maître. Alors, seulement, il sera temps de songer à guider le reste de l'humanité !

Mais, à ce désir, s'opposait déjà de son temps, l'attitude qui est devenue courante chez les écrivains de notre siècle. Ils trouvent leur « propre connaissance entière » en prenant conscience des liens qui les rattachent au monde. Plus que jamais le poète devient homme ordinaire en même temps que voyant ; ce qui l'entraîne parfois à dénoncer la poésie. Ainsi le surréalisme devient réalisme social, car la vie est le seul et le véritable poème (148).

Rimbaud lui-même, comprend bien l'impossibilité de s'abandonner à l'instinct qui le portait à croire aux « droits imprescriptibles » du génie : il y insiste trop pour qu'on puisse avoir confiance en lui. Malgré ses protestations les plus violentes, il se rend très bien compte qu'il est des nôtres, qu'il fait partie de notre vie. La véhémence même des accents qu'il fait résonner pour nous convaincre qu'il est d'une autre race, hors la loi et hors du monde, révèle qu'il éprouve le fardeau de son esclavage. Lire *Honte*, c'est ressentir toute sa peur d'être de ce monde, de vivre sur le plan humain ; et c'est cette peur qui amène Rimbaud à

(146) *Ibid.*, vol. II, p. 157.

(147) *Enfance*, VI.

(148) GIDE a bien exprimé cette évolution de nos valeurs, ce glissement du plan littéraire vers un plan humain, lorsqu'il dit : « Je sens le devoir d'être heureux, plus haut et plus impérieux que les factices devoirs d'artiste ». Cette phrase résume les aspirations qui encore aujourd'hui préoccupent les penseurs. N'annonce-t-elle pas aussi un avenir dans lequel nous serons capables, et peut-être contraints, de voir la poésie sous un jour tout différent ?

vouloir s'affranchir des « lois ordinaires et des nécessités communes », à s'imaginer enfant divin.

Sa poésie même, n'est-elle pas comme une suite d'incantations lyriques, de versets rituels qu'il égrène pour échapper à la vie, pour se persuader qu'une différence de nature le sépare des autres mortels ? Tel le primitif, pour qui vouloir c'est accomplir, cet enfant croit à la toute puissance du désir et de la parole.

Pourtant, cette poésie magique par laquelle il espère fuir la condition humaine, le trahit. Elle va à l'encontre de ses désirs. Elle le remet en présence de la réalité et le rend au monde.

« J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée !

Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan !

Suis-je trompé ? la charité serait-elle sœur de la mort pour moi ?

Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge. Et allons.

Mais pas une main amie ! et où puiser le secours ? » (149).

*

* * *

Il a dit adieu à sa poésie ; il y renonce et cherche le salut dans la vie. Et devant cette crise de son existence on songe aux conseils que donne Augustin, dans une lettre à son élève Dominique :

« La vie, croyez-moi, voilà la grande antithèse et le grand remède à toutes les souffrances dont le principe est une erreur. Le jour où vous mettrez le pied dans la vie, dans la vie réelle, entendez-vous bien ; le jour où vous la connaîtrez avec ses lois, ses nécessités, ses rigueurs, ses devoirs et ses chaînes, ses difficultés et ses peines, ses vraies douleurs et ses enchantements, vous verrez comme elle est

saine, et belle, et forte, et féconde, en vertu même de ses exactitudes ; ce jour-là, vous trouverez que le reste est factice, qu'il n'y a pas de fictions plus grandes, que l'enthousiasme ne s'élève pas plus haut, que l'imagination ne va pas au delà, qu'elle comble les cœurs les plus avides, qu'elle a de quoi ravir les plus exigeants, et ce jour-là, mon cher enfant, si vous n'êtes pas incurablement malade, malade à mourir, vous serez guéri. »

Dominique a su voir clair en lui-même, et grâce à ces paroles de son précepteur, il se reconstruit une vie.

Rimbaud, au contraire, est demeuré toute sa vie prisonnier de son idée obsédante : sa tragédie, c'est de s'être égaré dans la forêt des symboles, qui lui offraient pourtant des « regards familiers », d'en avoir été la dupe et d'avoir voulu les prolonger jusqu'à leur fin logique. Il ne trouve pas de « main amie » (150) ; déçu à la longue, le poète devient « malade à mourir » et se tue pour expier le crime d'être né, d'avoir ainsi violé la pureté de cette mère qu'il aurait voulue vierge, et qui a inspiré tout son lyrisme.

CHAPITRE VII

Rimbaud et ses hallucinations : L'enfant devant le monde des hommes

« Puis j'expliquai mes sophismes magiques
avec l'hallucination des mots ! ».

(« Délires, II »)

« Mais ! qui a fait ma langue perfide tel-
lement, qu'elle ait guidé et sauvé jus-
qu'ici ma paresse ? »

(« Mauvais Sang »)

Au cours du chapitre précédent nous avons eu l'occasion de parler du sens symbolique que prend l'auberge dans l'œuvre de Rimbaud. Or, il est frappant de remarquer que toutes les visions hallucinatoires nous ramènent à cette idée de repos et de fuite dans un endroit fermé, dangereux et protecteur à la fois pour le petit enfant.

L'auberge de la Grande-Ourse (1) et l'auberge verte (2) ; le pavillon en viande saignante (3) et l'aquarium ardent (4) ; le carrosse nocturne (5) et les calèches sur les routes du ciel ; la mosquée et le salon au fond du lac (6) ; le salon souterrain et le tombeau blanchi à la chaux (7) ; le bois noir et la maison musicale (8) ; toutes ces images semblent répondre à un besoin profond de concevoir le monde sous une forme réduite et protectrice. Toutes évoquent pour Rimbaud le premier monde qu'il a connu — le sein maternel.

(1) *Ma Bohème.*

(2) *Comédie de la Soif.*

(3) *Barbare.*

(4) *Bottom.*

(5) *Nocturne Vulgaire.*

(6) *Délires, II.*

(7) *Enfance, VI.*

(8) *Phrases.*

Bien qu'il la croie personnelle, la vision du monde que le poète a construite sur cette expérience première ne l'est peut-être pas entièrement.

Jean Cocteau, dans *Les Enfants Terribles* dépeint un monde d'enfants semblable à celui de Rimbaud. Des émotions analogues se traduisent par des symboles différents, mais l'atmosphère et le « climat » de ces deux mondes clos et isolés sont pareils.

Au moyen de ses hallucinations Rimbaud cherche à retrouver « l'auberge verte », « le trou de verdure » (9), le paradis vierge de son enfance. De même, Elizabeth et Paul, dans le livre de Cocteau, recréent partout la chambre de leur enfance, où, accrochés aux rêves, ils luttent contre les approches de la réalité. La féerie doit persister ! Il faut, coûte que coûte, empêcher la vie réelle d'empiéter sur le songe. Aussi s'acharnent-ils à conserver toutes les habitudes de leur enfance et jusqu'aux menus objets qui en sont « le trésor » et les symboles, Tous deux restent « inentamés » par la vie ; elle, « la vierge du temple » ; lui, « le jeune homme de neige ».

On s'attend à un dénouement violent, car moins il y a de contacts avec la vie, plus le drame intérieur est intense. Les émotions se retournent contre elles-mêmes et se combattent parce qu'elles n'ont pas de prise directe sur le monde. Semblable à la vie de ces « enfants terribles », la vie de Rimbaud s'épuise, faute de correspondance entre ses rêves et la réalité. Il s'accroche à une première connaissance du monde, à une attitude étrangère à toute préoccupation sociale : il veut fixer par le pouvoir des hallucinations les idées et les visions de son enfance. Avec leur aide, il cherche à mouler le monde au gré de ses désirs.

Il est vrai que ses hallucinations peuvent s'interpréter de diverses manières, et lorsqu'il écrit :

« Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; »

nous sommes libres de juger qu'elles ne sont que des

(9) *Le Dormeur du Val*.

mystifications. Pourtant, un examen plus approfondi nous montre que l'hallucination, pour Rimbaud, était devenue une façon habituelle de percevoir sous des aspects neufs les choses simples de la vie. Lorsqu'il prétend voir un salon au fond d'un lac nous devrions le croire sur parole. Nous ne le voyons probablement pas, mais il existait pour Rimbaud : il possédait pour lui une valeur d'émotion. Chez lui, le symbolisme revêt toujours cet aspect d'expérience vécue et nécessaire (10). Parce qu'il se refusait obstinément à voir les choses telles qu'elles sont, il usa de ce moyen pour lui dérober leur aspect ordinaire. Ses hallucinations deviennent un jeu tragique de cache-cache entre le poète et la trop pénible réalité. Le titre même de ses poèmes en prose ne laisse-t-il pas pressentir ce jeu ?

(10) Chez les surréalistes nous trouvons des hallucinations qui, à première vue, paraissent de même nature que celles qu'on rencontre dans l'œuvre de Rimbaud. Mais les mêmes procédés sont dénués de toute réalité émotionnelle et notre intérêt n'est pris que par la forme extérieure de leur vision. L'intensité y manque, car l'hallucination pour les surréalistes n'est qu'un jeu de l'esprit. Ce qui chez Rimbaud est inspiré par la spontanéité même de ses réactions, n'est chez les surréalistes que façon de penser qu'ils adoptent, système auquel ils se conforment. Ils jugent qu'il faut acquérir par un effort intellectuel la faculté de l'émerveillement. Ils visent consciemment à la surprise pour en faire une œuvre d'art. Ils savent bien ce qu'ils font : tout est ordonné à la lumière de l'intelligence. Pour nous amuser et nous surprendre, ils font un mélange savant des éléments que Rimbaud avait douloureusement arrachés au désarroi de son inconscient. Mais la surprise, trop travaillée, finit par ne plus surprendre et l'inattendu s'annonce de loin. On se lasse des hommes qui ont pour mains des ampoules électriques, des navigateurs avec la poitrine « en forme d'escale », d'un revolver fait de petits oiseaux, d'une épée transformée en libellules ou en papillons bleus. Alors on reconnaît qu'un processus instinctif est devenu un procédé acquis ; que l'univers enfant s'est dégradé en un système rempli de puérilité. Ce sont des écrivains qui ont « le calembour aux lèvres », et qui savent bien, comme nous, qu'ils se livrent seulement à un jeu. Ou sont-ils plutôt des malades imaginaires qui se plaisent à nous décrire une crise d'adolescence ? Pénétrer dans le royaume de Rimbaud, c'est venir au chevet d'un vrai malade. Les jeux de mots tournent vite au tragique. Le « grand malade » parle de choses qui existent pour lui. Avec une intensité totale il les veut ainsi, donc elles existent. C'est l'intensité de ses désirs qui nous intéresse, nous touche, et nous entraîne à vouloir trouver l'enfant sous le symbole : car, chez Rimbaud, il s'agit du salut de son âme, et ses hallucinations ont des racines qui plongent jusqu'à la source même de sa vie.

A nous de décider si les *Illuminations*, mot à sens double, représentent, selon le sens anglais du mot, simplement des gravures coloriées (coloured plates) ou des intuitions fulgurantes qui illuminent l'âme du poète :

« Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots ! » (11).

Rimbaud a assurément le goût de se dérober et de s'expliquer en même temps, et tout en essayant de dissimuler son moi il nous le livre : ses mots le protègent et le révèlent à la fois :

« Je suis caché et je ne le suis pas », dit-il dans la *Nuit de l'Enfer*. Et si l'on avait tenté de lui faire remarquer que ses hallucinations éclairaient sa nature intime, il aurait fort bien pu répondre qu'elles étaient seulement des gravures destinées à illustrer un livre d'enfant, de même que le *Sonnet des Voyelles* se borne à commenter quelques images figurant sur son abécédaire. Mais le titre *Illuminations* est un alibi psychologique et les paroles :

« Je m'évade ?
Je m'explique » (12).

pourraient se lire tout aussi bien :

« Je m'explique ?
Je m'évade ».

Il voudrait se réfugier derrière ses mots, comme il se cache dans le salon souterrain de son poème. S'il n'a pas de sécurité réelle, il lui faut au moins la consolation d'une sécurité illusoire. Sa vision hallucinée semble communiquer à son esprit cet état tant souhaité. Mais Rimbaud trouve que l'écoulement de la vie détruit le tissu des hallucinations et il se reconnaît incapable de s'orienter dans un monde nouveau où celles-ci ont perdu leur magie. Dans la *Saison en Enfer* le poète voit l'impossibilité d'arrêter la vie qui suit son cours, indifférente à tous ses efforts. Il sait alors que la réalité est plus forte que ses propres désirs : il sent la vigueur d'une vie qui change et se déroule sans obéir aux impulsions de son être. Il sent aussi la puissance de sa

(11) *Délires*, II.

(12) *L'Impossible*.

propre vie intime, l'énergie de ses émotions qui sont prêtes à franchir le cadre rigide d'une vision hallucinée. Et voilà qui fait peur à un poète qui, bien qu'il sache lui-même créer des rythmes, ne peut point s'adapter aux rythmes divers de la vie. Il n'a pas la patience de se laisser croître. Tels les enfants qui, dans leur curiosité impatiente, déterrent les graines qu'ils viennent de semer pour voir si elles germent déjà, Rimbaud déracine ses émotions et les brutalise en sorte que nulle croissance n'est possible :

« Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit toute l'espérance humaine. Sur toute joie, pour l'étrangler, j'ai fait le bond sourd de la bête féroce. » (13)

Cette explosion d'anxiété pour ce qui concerne sa propre tendresse et son bonheur, couvait depuis longtemps et laissait par instants des traces significatives dans les premiers poèmes. C'est que Rimbaud hait les racines de la vie (comment donc peut-il en aimer le fruit ?) : il s'y cramponne pourtant parce que, pris de peur, il n'ose tenter l'aventure vers l'inconnu. Ainsi perd-il le reste de la vie qui n'est qu'une expression sociale, sous mille formes variées, de notre univers infantin.

Un passage des *Illuminations* illustre ce dont nous venons de parler. On y reconnaît le désir qu'éprouve Rimbaud de vouloir quitter l'univers de son enfance, et, en même temps, sa peur de partir vers l'inconnu. On y voit les deux pôles entre lesquels se meut et hésite cet enfant maudit.

« Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains ; la rumeur des écluses couvre mes pas. Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant.

Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet suivant l'allée dont le front touche le ciel.

Les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant » (14).

(13) *****

(14) *Enfance*, V.

Ce tableau dépeint, sans doute, un coin des Ardennes, cette région que Rimbaud connaissait si bien et qu'il avait arpentée dans toute son étendue. Et l'on se prend à songer à la lumière en demi-teinte de son ciel bas et sombre, à ses forêts silencieuses, à toute son ambiance qui incline à la concentration de l'âme, à la méditation, et — pour un petit d'homme — à la peur. Ici, on dirait un enfant qui, après avoir marché des heures et des heures, se trouve soudain dans une atmosphère raréfiée. Essoufflé, et incapable de reprendre haleine dans ce climat hostile, il s'en plaint en petites phrases sèches et heurtées.

Ces quelques lignes de *Enfance* évoquent la solitude, la tristesse et la peur du piéton — ce « bout d'homme » — qui, la mort dans l'âme, se promène seul sur la grand'route du monde. Elles condensent ce que, de façon fugitive, nous percevons ailleurs dans son œuvre. Les phrases sont courtes, les mots desséchés, le rythme saccadé, et le frisson des « S » nous semble comme un murmure de peur (15).

Dans le calme de ce monde solitaire, où de toutes parts des genêts se dressent comme des ennemis assemblés, le poète hésite et tremble.

Dans *Larme*, aussi, il est seul, mais le monde alentour l'accueille et le protège. Les noisetiers sont « tendres », l'atmosphère « tiède et verte » : tout est petit, jeune et vierge dans ce décor familial. Aussi le poète, comme un adorateur de la nature, se met-il à genoux, pour la remercier de lui offrir cet asile de sécurité.

Enfance, au contraire, nous fait voir le piéton qui vient de quitter cette « auberge verte » de *Larme*. Le « dormeur du val » est devenu le « voyageur ancien » (16) pour qui l'auberge sera à jamais fermée. Les sentiers et les plantes lui témoignent leur hostilité. Le corps de la « terre maternelle » est rugueux. Les « mamelons » de *Mystique* se sont transformés en monticules où poussent non plus des violettes mais des genêts, symboles d'une vie « trop épineuse » (17). Les sources sont loin — le lait

(15) Souvent chez Rimbaud, l'allitération délaisse son aspect purement décoratif, pour reprendre sa pleine valeur de fonction.

(16) *Comédie de la Soif*.

(17) *Bottom*.

maternel ne coule pas. Le cœur de sa mère — « horloge de la vie » (18), ne bat plus près de lui :

« Il y a une horloge qui ne sonne pas ».

Il est chassé du paradis :

« Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse ».

Les autres enfants l'ont quitté — les oiseaux se sont envolés. Seul, au milieu d'une contrée sombre, il contemple « la mélancolique lessive » de cet âge d'or, sa jeunesse, qui est bien passée. Abandonné par ses parents, dont le soleil qui se couche loin de lui est le symbole (19), il a peur. Car les « bois nains » ne le dérobent plus au monde extérieur. Il a grandi et la petitesse des arbres augmente sa propre grandeur. Il est devenu trop grand pour demeurer blotti dans les bois. Hélas ! il ne peut avancer non plus : il n'est qu'un petit valet, un enfant abandonné. C'est l'époque instable où le poète n'est plus enfant et pas encore homme. Trop grand pour rentrer au vert paradis et trop petit pour en chercher un autre, il s'arrête sur cette grand'route ; c'est l'aventure émotionnelle grâce à laquelle l'enfant cesse d'être enfant pour devenir homme. Il pressent que cette route l'éloignera des sentiers de sa jeunesse ; et Rimbaud, bien qu'il tente d'autres aventures plus périlleuses, ne sait comment amorcer celle-ci. Il attend toujours un instant suprême où il sera transfiguré, où sa faiblesse, sa timidité, son enfance, le quitteront comme par enchantement. Ainsi le Petit Poucet, en chaussant les bottes fées, acquiert sans autre effort de sa part, tout le pouvoir du géant et devient aussitôt son égal. Tout est extrême chez lui, la force comme la faiblesse, et Rimbaud ne conçoit pas la possibilité de parvenir à son but par des étapes successives. Il ne croit pas qu'on puisse passer à travers la jeunesse, l'emporter avec soi, pour ainsi dire, et la prolonger dans l'homme adulte sans qu'elle perde sa magie. Il veut abolir la période intermédiaire car il la redoute. Mais cela n'est possible que dans le rêve, et Rimbaud, dont la vie fut un rêve, y trouvera une

(18) *Nuit de l'Enfer*.

(19) « C'est rire aux parents qu'au soleil » *Patience*.

issue. Devant la « réalité rugueuse » il fera des gestes de magicien. Il s'évadera dans le monde des hallucinations :

« Qu'on me loue enfin ce tombeau, blanchi à la chaux avec les lignes du ciment en relief, — très loin sous terre » (20).

Il joue son rôle, il donne ce coup de baguette, avec une telle autorité qu'on s'attend à voir surgir le tombeau.

C'est qu'au plus profond de lui-même, il conserve l'illusion d'être la personne toute puissante qu'est l'enfant.

Etant tout petit, Rimbaud, comme chacun, par un seul mot, faisait venir, faisait agir sa mère (21). Il la commandait d'un geste, d'un cri ; et vouloir une chose c'était l'avoir. A cette époque, dire « maman », ce n'était pas seulement évoquer une idée abstraite de la mère, c'était la voir apparaître, la sentir, la toucher, l'entendre. Alors, le mot était puissant en soi et éveillait un nombre infini de sensations. Le verbe était « accessible à tous les sens » (22), et se faisait chair. Symbole et réalité ne faisaient qu'un : c'était vraiment de la magie.

L'enfant n'a qu'à parler pour faire apparaître quelqu'un, pour obtenir un objet, pour changer son entourage (23). Ainsi, à cette époque de la vie, la valeur des paroles réside dans leur pouvoir non pas de décrire des actions, mais de les produire. Et il importe de noter que les mots sont alors en rapport parfait avec la situation qui les provoque.

(20) Il est intéressant de rapprocher de ce passage de *Enfance*, VI ceux-ci, qui s'inspirent également d'une croyance à la magie.

« Quelle sorcière va se dresser sur le couchant blanc ? Quelles violettes frondaïsons vont descendre ? » *Phrases*. « Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommets et mes moindres mouvements ? » *Villes*, I.

« Un chœur, pour calmer l'impuissance et l'absence ! Un chœur de verres, de mélodies nocturnes ». *Jeunesse*, III.

« Aux heures d'amertume, je m'imaginais des boules de saphir, de métal. Je suis maître du silence. » *Enfance*, VI.

(21) Ou sa nourrice.

(22) *Délires*, II.

(23) On sait que l'enfant emploie le nom avant le verbe et que le nom suffit, à lui seul, à produire l'action désirée. Ce fait, explique-t-il pourquoi, dans l'œuvre de Rimbaud, les noms abondent, tandis que les verbes y sont relativement rares ? On pourrait dire que le poète supprime délibérément les verbes pour alléger la phrase, pour donner plus d'essor à sa pensée : mais ce n'est là qu'une simple constatation qui n'explique rien.

Or, dans son lyrisme, Rimbaud emploie des mots qui sont en désaccord avec la situation dans laquelle il se trouve. Autrefois, on lui avait répondu : grâce au pouvoir de ses paroles on avait agi pour lui. Maintenant, le public ne comprend plus. Le poète crie, pleure, s'enrage : les mots ont perdu leur pouvoir magique. Personne ne surgit à son appel, les choses voulues ne prennent pas forme devant ses yeux, le décor demeure inchangé, hostile. Rimbaud continue, cependant, à se servir de la parole comme si elle évoquait son ancienne puissance. Certains poètes cherchent, et retrouvent par instants, les enchantements et les magies de leur enfance : Rimbaud ne les a jamais abandonnés. Il erre sans cesse à travers un paysage de rêves. Tel un héros minuscule de conte de fées, qui doit découvrir un mot magique pour vaincre le géant et épouser la princesse, Rimbaud est en quête d'une formule qui lui révèle les secrets de l'univers, d'un mot de passe capable de le guider à travers les difficultés de la vie. Peut-être espère-t-il, grâce à ce talisman sauveur, retrouver un jour son « état primitif de fils du Soleil » (24) ou sentir à nouveau la douceur des « flots abracadabrantesques » (25) par lesquels il fut, une fois, lavé et bercé.

Il ne se rend pas compte que décor et public ont changé, et qu'il sera obligé d'assembler ses mots d'une façon toute différente : au lieu d'employer les mots pour qu'ils le rattachent à son enfance et à sa mère, il devrait les employer désormais pour qu'ils le relient à la société. Le dialogue entre mère et enfant devient, peu à peu, une coopération entre l'homme et la vie sociale, et parmi ce nouveau public qui a remplacé la mère, on se sert de mots comme de pièces d'argent. On les reçoit et on les rend : c'est un échange incessant. Mais, pour y participer, on doit se dégager de son enfance, et suivre la grand'route qui relie l'auberge verte de la naissance au « tombeau blanchi à la chaux » de la mort.

(24) *Vagabonds*.

(25) *Le Cœur Volé*.

CHAPITRE VIII

Hallucination ou illumination ? Rimbaud et le drame enfantin

« Quels bons bras, quelle belle heure me
rendront cette région d'où viennent mes
sommeils et mes moindres mouvements ? »

(« Villes, I »)

« Il y a une horloge qui ne sonne pas ».

(« Enfance, IV »)

Cette grand'route de la vie ordinaire, riche cependant de sa part de féerie, Rimbaud ne la foulera jamais, et la vie des hommes, qui est un effort continu de volonté, une suite de difficultés à résoudre, ne lui suffira point. Dans son monde, pas de progression : il réclame les expériences extrêmes de l'enfance, et toute sa poésie est un va-et-vient incessant entre deux excès complémentaires, représentés symboliquement par l'auberge verte de la naissance et le « tombeau blanchi à la chaux » de la mort, ou par le Bateau Ivre, et le canot immobile de *Mémoire*. Et des phrases telles que :

« Au revoir ici, n'importe où » (1).

« Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant » (2).

« On ne part pas. — Reprenons les chemins d'ici » (3).
expriment, on ne peut plus clairement, divers aspects du conflit qui se livre dans son esprit, et qui, comme l'a indiqué Ernest Delahaye, se prolonge toute sa vie :

(1) *Démocratie*.

(2) *Enfance*, V.

(3) *Mauvais Sang*.

« Il eut toute sa vie des désirs de retour — vers quoi ? — vers tout... (4).

« Je demande pardon au lecteur, mais l'avertis qu'une fréquente répétition des mots *parti*, *retourné*, *revenu*, ne peut être évitée dans l'histoire de Rimbaud » (5).

Il est certain que dans la première partie de sa vie vagabonde, de 1873 à 1879, Rimbaud n'est pas de ceux, les « vrais voyageurs » qui, comme dit Baudelaire, « partent pour partir ». Il est de ceux qui fuient « une patrie infâme » et « l'horreur du berceau » (6). Pourtant, à cette époque, patrie et berceau l'attirent et le repoussent avec une force presque égale. Il ne s'en éloigne que pour y revenir et ne semble partir que pour rentrer.

Son lyrisme — telle la dernière voyelle de son sonnet — tantôt s'élargit jusqu'aux confins du monde pour devenir le Grand Tout, tantôt se rétrécit pour devenir le Zéro. Nous voudrions maintenant nous arrêter plus longuement à l'idée essentielle qui se dégage de sa poésie. Tout son monde est fait de contrastes, d'extrêmes. Ces oppositions se révèlent déjà dans les mots et leurs combinaisons, dans le balancement du rythme, et, d'une façon plus directe et plus profonde, dans les personnages, le décor, dans l'heure même du drame lyrique.

Pour étudier les mots, détachons d'abord les quatre exemples suivants : le silence « atrocement houleux » de *Angoisse* ; les personnes « doucement malheureuses » de *Enfance* ; Vénus Anadyomène « Belle, hideusement » ; et Tartufe « effroyablement doux ». On dirait que Rimbaud essaie de condenser en une seule expression deux états d'esprit totalement opposés. Le vocabulaire lui-même témoigne souvent de ce besoin profond d'équilibre entre deux absolus.

Notons encore sa manière de réunir le concret et l'abstrait dans ses images. Par exemple, il appelle la mère idéale « la science, aux bras almes ». Il va plus loin encore. Très souvent, il lui arrive d'écrire au pluriel des noms abstraits,

(4) *Souvenirs Familiers*, p. 139.

(5) RIMBAUD. *L'Artiste et l'Être moral*, p. 51.

(6) *Le Voyage*.

qui acquièrent par là une valeur concrète. Il lui arrive aussi de donner à un même mot, un sens abstrait et concret à la fois. Les exemples en sont nombreux : ainsi « les bleuités », « les rutillements » et « les rousseurs » apparaissent, tous trois, dans la même strophe du *Bateau Ivre*. Faut-il voir dans ce procédé une simple habitude locale ? Sans doute aussi, l'habitude de l'enfant qui anime et personnifie jusqu'aux abstractions ; qui construit son univers uniquement avec du concret.

Les extrêmes se marquent également dans le mouvement d'un poème. Nous songeons plus particulièrement au *Bateau Ivre* et aux *Fêtes de la Faim* ; où le chant lyrique s'élance aventureusement dans l'espace, s'épuise, et retombe soudain dans le décor natal, pour mourir parmi tout ce qui est petit, familier, enfantin. Dans le premier, poème de la mer, Rimbaud, après avoir connu les trombes, les courants, les ressacs, « la houle à l'assaut des récifs », et « les lointains vers les gouffres cataractant », revient vers les eaux de son enfance, à la « flache » :

« Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi, plein de tristesse, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai ».

Dans le second, poème de la terre, Rimbaud s'attaque, avec une violence virile, au monde entier ; mais il revient finalement au sein maternel et à la nourriture de son enfance :

« Je vais aux chairs de fruits blettes.
Au sein du sillon je cueille
La doucette et la violette ».

Rien de plus émouvant, peut-être, que d'opposer aux blasphèmes cruels de celui qui proclamait « Ce qui fait ma supériorité, c'est que je n'ai pas de cœur » (7), la douceur enfantine, le calme nostalgique, de ces deux aveux qui succèdent à des cadences mâles, heurtées, agressives.

Mais, ce sont surtout les personnages et le décor des poèmes qui font apparaître les oppositions les plus nettes.

(7) E. DELAHAYE, *Rimbaud*, p. 30. Remarquons aussi que le poète signe une lettre à IZAMBARD (celle du 2 novembre 1870) : « Ce sans-cœur » de Rimbaud.

Citons seulement : le Petit Poucet et la Grande Ourse ; le « petit valet » timide, seul au monde, et le prince de *Conte* qui s'extasie dans la cruauté : l'enfant qui

« ...se sent, selon la lenteur des caresses,
Sourdre et mourir sans cesse un désir de pleurer. » (8)

et l'enfant qui déteste si fort ses Petites Amoureuses qu'il voudrait leur

« ...casser les hanches,
D'avoir aimé ! ».

l'immortelle Astarté, resplendissante de beauté et Vénus Anadyomène « belle, hideusement, d'un ulcère à l'anus ». Ophélie, image de la tendresse et Jeanne-Marie aux mains cruellement agressives ; le divin Epoux et l'Epoux infernal.

Quant au décor dans lequel évoluent les « enfantes et géantes », les « jeunes mères et grandes sœurs » (9) du lyrisme, il est formé d'éléments fort différents les uns des autres. On remarque, au milieu de ce qui est en état de perpétuel devenir, la présence de choses immobiles et durables ; herbages d'acier et d'émeraude, disques de cristal, filigranes d'argent, pierreries, conques et perles, métaux précieux.

Il nous reste maintenant à parler de l'heure : il y a pour la poésie de Rimbaud des moments privilégiés ; ce sont les heures ou sonnent midi ou minuit.

L'horloge qui se fait entendre à travers son œuvre est comme la césure du drame spirituel ; elle signale le moment où, l'esprit en suspens, on passe de l'hallucination à l'illumination. Alors, le poète hésite, « lance un coup d'archet » et « la symphonie fait son remuement dans les profondeurs ». Le miracle s'opère, le symbole s'épanouit, une image coloriée devient une scène vivante.

■

★ ★

C'est l'heure où le bonheur s'enfuit :

« O vive lui, chaque fois
Que chante le coq gaulois » (10)

(8) *Les Chercheuses de Poux*.

(9) *Enfance*, I.

(10) *Bonheur*.

l'heure de la tristesse, où le poète se trouve brusquement en face de la réalité.

*

* *

Midi sonne dans *Mémoire* lorsque les rayons du soleil communient avec l'eau claire dans un acte d'amour :

« Plus jaune qu'un louis, pure et chaude paupière,
le souci d'eau — ta foi conjugale, ô l'Épouse ! —
au midi prompt, de son terne miroir, jalouse
au ciel gris de chaleur la Sphère rose et chère. »

Puis, vient la transition abrupte entre cet amour idéal de la nature et l'amour incarné dans la personne de Madame Rimbaud :

« Madame se tient trop debout dans la prairie »

* *

Aube s'achève brusquement sur le coup de midi :

« En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Au réveil, il était midi ».

L'heure fatidique réveille l'enfant, qui vient d'étreindre le corps de son désir, poursuivi inlassablement à travers tous ses poèmes. Et la pleine lumière du jour qui succède aux demi-teintes de l'aube, lui révèle que toute son étreinte « n'est qu'une question » (11).

*

* *

C'est « aussitôt après l'heure de midi » que Jésus entre dans « la piscine des cinq galeries ». Rimbaud, tel Nicodème, semble chercher ici, le moyen de renaître « intact » et innocent. Comme le pharisien il paraît se demander : « Comment un homme peut-il naître quand il est vieux ? Peut-il rentrer dans le sein de sa mère et naître ? » Il connaît la réponse du Christ : « En vérité, je te le dis, si un homme ne naît d'eau et d'Esprit, il ne peut entrer dans le

(11) *Les Sœurs de Charité*.

royaume de Dieu... Ne t'étonne pas que je t'aie dit ; il faut que vous naissiez de nouveau ». Rimbaud, en contemplant les fils du Pêché qui attendent « le bain dans la mer, à midi » (12), médite sans doute ces paroles de l'Écriture. Il les interprète cependant d'une façon toute personnelle. « Les premiers entrés sortaient guéris disait-on », mais Rimbaud dit « Non. Les péchés les rejetaient sur les marches... », et c'est là une conséquence logique, car naître c'est pêcher. Aussi le poète, qui se croit exempt du péché originel, se lève-t-il ; « d'un pas singulièrement assuré » franchit la galerie, et disparaît dans la ville.

Il lui était impossible de renaître. Il ne peut ni croire ni rejeter les dogmes catholiques. Intuitivement, il sait qu'il est né bon et innocent (13) ; que « l'arbre du bien et du mal » (14) n'est que l'arbre de la vie, de l'expérience ; bref, que le péché originel existe seulement dans l'imagination de l'homme dit civilisé (15).

Cependant, il ne réussit pas à maintenir cette conviction intuitive devant l'enseignement du catéchisme. Esclave de son baptême, il est impuissant à s'en tenir à cette opinion personnelle, et il s'écrie :

« Je me crois en enfer, donc j'y suis. C'est l'exécution du catéchisme. Je suis esclave de mon baptême. Parents, vous avez fait mon malheur et vous avez fait le vôtre. Pauvre innocent ! » (16).

(12) *Bonne Pensée du matin.*

(13) « Appréciations sans vertige l'étendue de mon innocence ». *Mauvais Sang.*

(14) « On nous a promis d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal, de déporter les honnêtetés tyranniques, afin que nous amenions notre très pur amour. » *Matinée d'Ivresse.*

(15) « L'enfer ne peut attaquer les païens. » *Nuit de l'Enfer.*

Ici, Rimbaud rejoint l'autre « grand malade » du lyrisme français : PASCAL : « Car il est sans doute qu'il n'y a rien qui choque plus notre raison que de dire que le péché du premier homme ait rendu coupables ceux qui, étant éloignés de cette source, semblent incapables d'y participer. Cet écoulement ne nous paraît pas seulement impossible, il nous semble même très injuste ; car qu'y a-t-il de plus contraire aux règles de notre misérable justice que de damner éternellement un enfant incapable de volonté, pour un péché où il paraît avoir si peu de part, qu'il est commis six mille ans avant qu'il fût en être ». *Pensées.*

(16) *Nuit de l'Enfer.*

Ainsi, tiraillé entre ses propres idées et celles qu'on lui avait imposées pendant sa « sale éducation d'enfance » (17), il demeure — comme ceux qu'il dédaigne — un « Paralytique ». Pour lui aussi, naître c'est pêcher, car, dans les eaux d'où naît la vie il voit « l'eau de la Mort ». Par l'esprit, il voudrait sans doute accomplir le miracle sauveur, mais jamais il n'acceptera sa naissance par les eaux et la chair maternelles : il quitte donc la piscine qui en est le symbole, et s'enfuit vers la ville des « Damnés ».

Cette révélation profonde et la fuite qui en est la conséquence ont lieu, toutes deux, « aussitôt après l'heure de midi ».

*
* * *

Il est minuit, dans *Les Premières Communions*, lorsque la petite fille se réveille après un rêve dans lequel se combattent des désirs mystiques et des désirs charnels :

« Et l'enfant ne peut plus. Elle s'agite, cambre
Les reins et d'une main ouvre le rideau bleu
Pour amener un peu la fraîcheur de la chambre
Sous le drap, vers son ventre et sa poitrine en feu...

A son réveil, — minuit, — »

L'heure qui sonne marque le contraste entre l'esprit fiévreux, tourmenté, et le calme de la nature. La transition si brusque nous frappe. La jeune communiant a « rêvé rouge » et saigné du nez ; puis elle se réveille pour voir la fenêtre blanche

« Devant le sommeil bleu des rideaux illunés ; »

Minuit vient de s'égrener au milieu de ce drame, d'un si beau coloris, et amène la consolation de la nature,

« De la nuit, Vierge-Mère palpable, qui baigne
Tous les jeunes émois de ses silences gris ; »

Remarquons cependant, que dans ce poème, comme partout ailleurs, l'heure sonne au moment d'une renonciation et d'une fuite. C'est pendant ce court moment de suprême révélation que Rimbaud se révèle le plus voyant et aussi le

plus aveugle des poètes. Il vient de voir — car lui-même est la « petite fille inconnue » du poème — qu'il est à la fois « victime » et « épouse » d'un dieu qui tantôt l'aime et tantôt le domine. Il a senti sa propre tendresse cruellement meurtrie par l'autorité des dogmes catholiques, auxquels, malgré tous ses efforts, il reste soumis. Il s'éciera plus tard « c'est l'exécution des lois religieuses. Pourquoi a-t-on semé une foi pareille dans mon esprit ? » (18). Mais ici, le poète refuse de contempler plus longuement sa vision. Il l'abandonne et ne fait que s'insurger contre le

« Christ ! ô Christ, éternel voleur des énergies »,

C'est ce refus de répondre à ses propres questions, c'est cette horreur que lui inspirent ses propres angoisses, c'est cette fuite constante devant une vraie illumination, qui empêchent Rimbaud de retrouver l'amour et la tendresse infinis, qu'il porte en lui-même.

Et pourtant, combien de fois n'a-t-il pas aperçu à travers :

« Les vieilles couleurs des vitraux irréguliers » (19)

l'éveil de cette « vraie vie », à jamais absente de sa poésie ? « La pendule aux accents funèbres » sonnait « brutalement midi » (20) — ou minuit — le rappelle de ses rêves à une réalité présente où il n'ose plus s'interroger.

★

★ ★

Il est fort probable que le son de l'horloge se confond dans la mémoire du poète avec des souvenirs d'enfance, et celui-ci, raconté par Ernest Delahaye, nous paraît d'une importance incontestable.

« ... à minuit les Prussiens — toujours spirituels — qui nous souhaitent « bonne et heureuse année » en envoyant, l'un sur l'autre, quatre-vingts projectiles ; l'horloge de l'église qui intervient dans le débat pour nous informer que le clocher restait debout, mais ayant, cette malheureuse, perdu absolument la tête, car elle fit sonner toutes

(18) *Fausse Conversion.*

(19) *Les Premières Communions.*

(20) BAUDELAIRE. *Rêve Parisien.*

les heures qu'elle avait dans le ventre. Que de détails impressionnants » (21).

Cependant, nos souvenirs remontent plus loin que notre jeunesse. Au delà de la naissance ils retrouvent, à notre avis, leur sens profond. Il n'est pas impossible que, pour Rimbaud, midi ou minuit représente l'heure de la séparation de l'enfant et de sa mère. Minuit, dans les *Effarés*, annonce une naissance : c'est « l'heure du désir et de la satisfaction essentiels » (22). Mais c'est aussi l'« heure stérile » (23) où, la première harmonie, dans laquelle le cœur répondait au cœur, est rompue ; où l'enfant, éloigné des battements du cœur maternel (24) écoute tristement le rythme pressé de son propre sang qui palpite maintenant pour lui seul. Les poèmes de Rimbaud rappellent toujours la douleur de cette séparation première :

« Mais l'horloge ne sera pas arrivée à ne plus sonner que l'heure de la pure douleur ! Vais-je être enlevé comme un enfant, pour jouer au paradis dans l'oubli de tout le malheur ? » (25),

et nous entendons à travers son lyrisme -- surtout dans la *Saison en Enfer*, où, près de la renonciation, il atteint à son maximum d'intensité — l'alternance de deux rythmes : le battement du cœur maternel et celui du cœur d'un petit enfant seul au monde.

Cette interprétation semble être confirmée par ce passage de la *Nuit de l'Enfer*, où le thème de la naissance revêt une nouvelle forme symbolique :

« Ah ! l'enfance, l'herbe, la pluie, le lac sur les pierres, le clair de lune quand le clocher sonnait douze — Le diable est au clocher, à cette heure » (26).

Plus loin, Rimbaud écrit :

« Ah çà ! l'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure. Je ne suis plus au monde ».

(21) *Souvenirs Familiers*, p. 89.

(22) *Conte*.

(23) Premier Sonnet des *Stupra*.

(24) « Il y a une horloge qui ne sonne pas », *Enfance*, IV.

(25) De *Mauvais Sang* où le rythme du lyrisme, comme le pouls d'un malade, halète sous la douleur de cette séparation inévitable.

(26) Les pierres sous le lac (voir p. 108), ne sont-elles pas l'image des enfants qui attendent, dans le ventre maternel, l'heure de la naissance ?

Le cœur maternel, « horloge de la vie », qu'il avait entendu battre, neuf mois durant, plus lentement, plus sûrement que le sien, ne bat plus. L'enfant passe d'un monde à un autre. Il ne touche plus à l'arc de la vie qui l'avait attaché à la mère : son « tact » disparaît ; il s'éveille au monde extérieur :

« Décidément, nous sommes hors du monde. Plus aucun son. Mon tact a disparu » (27).

Après l'angoisse de cette séparation viennent ensuite des regrets, des visions du paradis perdu :

« Ah ! mon château, ma Saxe, mon bois de saules ». Mais, ces rêves d'un enfant détrôné se dissipent dans les flammes, le « concert spirituel » (28) devient un « concert d'enfers » ; et le lyrisme prend un ton de prière. C'est que le poète fait ses derniers efforts pour renaître ; il cherche à embrasser la vie :

« Ah ! remonter à la vie ! Jeter les yeux sur nos difformités. Et ce poison, ce baiser mille fois maudit ! Ma faiblesse, la cruauté du monde ! Mon Dieu, pitié, cachez-moi, je me tiens trop mal ! — Je suis caché et je ne le suis pas.

C'est le feu qui se relève avec son damné ».

Se révéler ou se cacher, naître ou ne pas naître : accepter ou éluder la condition humaine. Voilà toute la lutte qui se livre à travers « ces quelques hideux feuillets » de son « carnet de damné » (29). Et toujours, comme pour marquer les crises successives, midi ou minuit sonne. Le poète maudit, arrivé à l'automne de sa courte vie poétique, pourrait dire avec Verlaine :

« Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure ; »

★

★ ★

(27) Cf. « Je m'éloignais du contact », *Faim*.

(28) *Fausse Conversion*.

(29) ★ ★ ★ ★ ★

Toutes ces antithèses lyriques dessinent extérieurement le drame qui se déroule dans le cœur du poète. Car tantôt il étouffe, tantôt il est étouffé ; tantôt il tue, tantôt il est tué. Parfois il est dieu, parfois démon. Il est alternativement sauvé et damné. Son être intérieur est le foyer où se rassemblent les personnages de sa « comédie humaine » (30).

C'est là que se forment tous les éléments divers de son paysage enfantin. Comme le dit sa sœur Isabelle : « il se dédouble, se dépersonnifie à son gré. Qu'il s'y féminise, qu'il s'y pluralise, qu'il s'y décorpore en un ou plusieurs personnages à la fois, en un ou plusieurs paysages : qu'il parle de sa dame, de sa compagne, de sa femme, de sa camarade, c'est toujours de lui, de lui seul qu'il s'agit » (31).

Sa personnalité si fluide qu'elle semble glisser continuellement entre ses doigts, est aussi un noyau dur et immobile qui s'oppose aux bouleversements de la réalité. Avec une aisance éblouissante, le poète joue tous les rôles dans son drame, sans toutefois trouver celui qui lui convient. C'est qu'il reste prisonnier de son enfance qui, au lieu de nourrir sa vie, l'empêche d'évoluer. Tout est libre, passe et s'envole, seul Rimbaud est captif et ne change point :

« Ah ! la poudre des saules qu'une aile secoue !
les roses des roseaux dès longtemps dévorées !
Mon canot, toujours fixe et sa chaîne tirée
au fond de cet œil d'eau sans bords, — à quelle boue ? » (32)

(30) *Vies*, III.

(31) Isabelle RIMBAUD. *Reliques*. « Rimbaud Catholique », p. 139.

(32) *Mémoire*.

CHAPITRE IX

La source des Symboles et des Hallucinations L'Enfance, la Mère et l'Enfant

« Est-il possible de comprendre la sottise
de cet enfant, lui si sage et si tranquille
ordinairement ! »

Madame Rimbaud
(« A Douai et à Charleville », p. 48)

« Parents, vous avez fait mon malheur
et vous avez fait le vôtre. Pauvre inno-
cent ! »

(« Nuit de l'Enfer »)

Afin de donner un véritable sens à ses symboles qui, pour avoir fui la lumière pénible, mais claire, de la raison, s'étiolent et meurent autour d'une source stérile ; afin de comprendre pourquoi Rimbaud ne réussit pas à assembler en un système harmonieux tous ces contrastes profonds (1), qui sont peut-être une condition même de notre existence, il est nécessaire d'avoir constamment à l'esprit le milieu dans lequel s'est écoulée son enfance. Ainsi découvrira-t-on l'origine de son lyrisme et de son monde tout en contrastes, car dans sa vie, pour ne pas dire dans la vie de chaque poète, les influences sociales sont beaucoup plus importantes que les influences dites littéraires.

Chez Rimbaud, la trame de la vie est tissée avant même qu'il ait commencé à écrire : elle se brode en nombreux paysages féeriques, sa texture se complique et s'enrichit,

(1) Voir chapitre 8.

mais le même dessin se répète continuellement, et, malgré des apparences illusoires, se rapporte toujours aux premières expériences de sa jeunesse.

Pour soutenir cette opinion personnelle, citons Baudelaire qui voit la source de toute œuvre géniale, non pas dans un amas d'influences littéraires, mais dans le fond même de la jeunesse.

« Tel petit chagrin, telle petite jouissance de l'enfant, démesurément grossis par une exquise sensibilité, deviennent plus tard dans l'homme adulte, même à son insu, le principe d'une œuvre d'art. Enfin, pour m'exprimer d'une manière plus concise, ne serait-il pas facile de prouver, par une comparaison philosophique entre les ouvrages d'un artiste mûr et l'état de son âme quand il était enfant, que le génie n'est que l'enfance nettement formulée, douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et puissants ? » (2).

Cette idée trouve une confirmation si frappante dans la poésie de Rimbaud que nous sommes amenés à dire avec Madame Osmont :

« Il y aurait une étude — peut-être la plus utile que l'on puisse écrire — à faire sur l'enfance des grands hommes et l'orientation qu'elle put communiquer à leurs destinées. Il est certain que, pour Rimbaud, là serait la source de la vérité » (3).

Cette préoccupation est restée sans cesse pour nous au premier plan lorsque nous avons exposé le sens symbolique de l'œuvre rimbaldivienne, puisque nous avons toujours essayé de ramener le symbole, non pas à des réminiscences livresques, mais à une expérience personnelle au poète, à une émotion vécue.

Il nous reste, cependant, à mettre en relief certains incidents de la vie de Rimbaud à travers lesquels on pourrait peut-être saisir le sens de tout l'ensemble de sa poésie, et entrevoir la source du symbole.

Sa vie est trop bien connue pour qu'il soit besoin de la retracer ici d'année en année. Il s'agit plutôt de distinguer entre les légendes et les faits, de souligner celles des

(2) *Le Génie Enfant* dans *Les Paradis Artificiels*,

(3) *Le Mouvement Symboliste*, p. 105,

expériences de sa jeunesse qui ont le plus influencé sa vie, telle qu'elle s'exprime d'abord dans son œuvre, ensuite dans sa retraite.

*
* *
*

Nous sommes loin de souscrire à l'opinion de Rémy de Gourmont, selon laquelle Rimbaud était « nativement méchant ». Cette opinion est encore répandue aujourd'hui, mais de jour en jour elle perd son crédit. On l'a mise en doute ; on commence à en démontrer la fausseté. Chaque époque a ses découvertes, et, parmi celles du XX^e siècle, la découverte de l'enfant ne sera pas la moindre. Notre siècle dirait donc que Rimbaud est né enfant et qu'il fut transformé en monstre par ses parents qui, ne pouvant pas le comprendre, et effrayés devant l'éclosion de sa vie enfantine, décidèrent de l'écraser. Et, après une longue et sympathique lecture de l'œuvre de Rimbaud, nous sommes obligé de croire que cette phrase de la *Nuit de l'Enfer* :

« Parents, vous avez fait mon malheur et vous avez fait le vôtre, Pauvre innocent ! »

doit être prise à la lettre. Il nous semble que c'est dans ce passage surtout qu'il faut croire le poète « sur parole ».

Désireux de comprendre pourquoi Rimbaud a été forcé de résumer ainsi tout le tragique de sa vie douloureuse, nous allons nous reporter en pensée à l'époque où il était un « petit Poucet rêveur, menu et timide — fiez-vous à ces timidités-là ! — l'élève de rhétorique un peu guindé, sage et douceâtre, aux ongles propres, aux cahiers sans tache, aux devoirs étonnamment corrects, aux notes de classe idéalement scolaires » (4).

Au collège, Rimbaud est le fort en thème, l'élève brillant qui remporte chaque année presque tous les premiers prix de sa classe. Et deux fois de suite — en 1869 et 1870 — il obtient le premier prix de Vers Latins du Concours qui se disputait entre les collèges et les lycées de l'Académie de Douai. Il est indiscutablement « l'as » du collège, et son intelligence supérieure lui vaut un prestige considérable

(4) IZAMBARD, *A Douai et à Charleville*, p. 15.

aux yeux de ses camarades. Bien qu'il ne puisse jamais, à cause de sa timidité ou de son orgueil, prendre part aux jeux des collégiens, il se console avec le sentiment de sa supériorité intellectuelle, manifeste à tout le monde, et surtout à lui-même.

Rentré à la maison, le grand homme redevenait un « petit effaré ». Devant sa mère, la vie du poète se rapetisse (5). Il se trouve ramené au « petit drôle » (6), à un « bout d'homme » (l'expression est de Rimbaud). Trop longtemps elle le traite en petit enfant (7), jamais elle n'essaie de le comprendre. Il sera toujours pour elle un incompris. « Aussi inflexible que soixante-treize administrations à casquettes de plomb » (8) d'une intelligence bornée, sans imagination aucune et sans pouvoir de sympathie, elle ne comprend ni les besoins de son enfant génie, ni ses désirs, ni ses rêves.

C'est que pour elle, Rimbaud n'est pas une personne réelle, mais une chose à former à son idée. « Madame Rimbaud, lit-on dans un article de la *Revue d'Ardenne et d'Argonne*, était une mère très pieuse, remplie d'énergie et de ténacité impitoyable sur le chapitre de la discipline nécessaire à la réalisation de ses idées. La vive intelligence de son fils suscita en elle des projets ambitieux... des rêves d'Ecole normale ou polytechnique... et elle dirigea son éducation avec une sévérité exagérée... Ce rigorisme étroit devait amener un conflit entre la mère et le fils, deux volontés également tenaces » (9).

(5) Voir l'Appendice 2.

(6) C'est ainsi que sa mère l'appelle dans une lettre qu'elle écrit à Izambard le 24 septembre 1870.

(7) Son professeur de rhétorique s'en apercevait bien lorsqu'il dit : « Il y avait déjà de l'homme chez lui. Aussi le traitais-je en homme. Et comme, visiblement, il n'y était pas habitué, cela lui allait au cœur », p. 21. *Ibid.*

(8) Lettre à Paul Demeny ? Août 1871.

(9) 4^e année 1896-1897. Ernest DELAHAYE écrit à ce propos : « On veut, chez lui... par espoir naïf de belles situations bourgeoises... on exige qu'il ait les premières places, les premiers prix au collège, qu'il fasse des devoirs encore et encore, apprenne par cœur des textes qu'on lui fait réciter mécaniquement, caporalement, avant de l'envoyer au professeur... » *Rimbaud l'artiste et l'être moral*, p. 85.

Lui-même, dans un cri poignant d'enfant incompris et pris au piège, confirmera ce témoignage :

« Elle a voulu m'imposer le travail perpétuel, à Charleville (Ardenne !). Une place pour tel jour, disait-elle, ou la porte. — Je refusai cette vie, sans donner mes raisons ; c'eût été pitoyable. Jusqu'aujourd'hui, j'ai pu tourner ces échéances. Elle en est venue à ceci : souhaiter sans cesse mon départ, ma fuite ! Indigent, inexpérimenté, je finirais par entrer aux établissements de correction. Et dès ce moment, silence sur moi » (10).

Izambard, un des rares amis du poète, a dû souvent réfléchir à la vie douloureuse de son élève, et il nous semble qu'il pénètre au cœur du problème lorsqu'il dit : « Dès ce jour aussi je commençai à soupçonner obscurément qu'une relation de cause à effet devait exister entre cette tyrannie domestique et le dualisme cérébral constaté par moi tant de fois. — Rimbaud, lui aussi, a pris conscience plus tard de ce dédoublement de sa personnalité : « Je est un autre » m'écrivait-il » (11).

(10) *Lettre à Paul Demeny*, ? août 1871. Pour ne pas rejeter toute la faute de ses erreurs et de ses égarements sur la Grande-Ourse, sa mère trop austère, qui est, à notre avis, la première responsable de son échec humain et littéraire, il nous paraît indispensable de dire que des influences manifestement défavorables pour l'enfant imprégnaient l'air du temps. Cet extrait de la *Mélée Symboliste*, qui fait écho aux paroles de Rimbaud, nous le prouve bien : « Le rêve des parents, c'est l'administration. Qu'il (l'enfant) ne songe pas à échapper à cette perspective maussade et cloîtrée d'une vie sans horizon, au milieu de la poussière des paperasses et des cartons verts. Qu'il ne songe pas surtout à manifester un désir de vie libre et indépendante. Il se sent impropre lui-même au commerce et à la finance, mais qu'il ne fasse pas même allusion à la carrière diffamée des lettres (car à l'époque, pour les gens, bohème et littérature c'est tout un) s'il ne veut encourir la malédiction paternelle et entendre sa mère s'écrier, dans un sursaut d'indignation et de révolte :

Ah ! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères,

Plutôt que de nourrir cette dérision ! ».

Et si le jeune homme s'obstine, la porte est là. Qu'il s'en aille. Mais pourquoi s'obstiner et délibérer ? Au fond, pour lui, le choix importe peu. Qu'il aille à la bohème ou à l'administration, le germe maladif qu'il porte en lui l'avertit qu'il n'échappera pas à son destin.

Les pages 37 à 45, d'où nous avons tiré ces lignes, sont toutes à lire pour bien comprendre la misère de l'enfant qui « fait son apparition en intrus dans les ménages bourgeois de 1864 ».

(11) *A Douai et à Charleville*, p. 27.

Izambard avait vu apparaître plus d'une fois, à travers cette timidité de Rimbaud — comme le drame intérieur qui perce son œuvre symbolique — un tempérament qui s'était formé de sentiments infiniment divers et opposés ; il avait vu dans le lycéen soumis, « l'intellectuel vrai, tout vibrant de passion lyrique » (12) ; dans l'enfant sensible, le poète qui sent bouillir en lui l'immense orgueil d'un génie qui le pousse à s'opposer à toutes les entraves. D'ailleurs, il savait bien que la timidité du « Petit Poucet rêveur » (« fiez-vous à ces timidités-là ! ») cachait une violence brutale qui en était la contre-partie. Car il avait reconnu que mère et enfant, au lieu de s'engager dans un voyage de découverte, s'étaient livrés, dès le commencement, à une bataille si dure que seule la mort pourra y mettre fin. Voilà ce qu'il ne faut pas perdre de vue pour bien juger le « voyou », et le Rimbaud qui renonce.



Comme des milliers de mères, Madame Rimbaud a employé la manière forte pour se faire craindre et obéir, tandis qu'une grande tendresse, de longues conversations à cœur ouvert auraient fait sans doute meilleur travail. Mais, comme nous l'avons vu, il y avait plus grave. Cette « femme de fer » (l'expression est de Paterne Berrichon) voit dans son fils un instrument grâce auquel elle espère réaliser, comme par procuration, ses propres ambitions sociales, et elle ne le prendra au sérieux qu'à la fin de sa vie, lorsque, ayant brisé son élan, il est arrivé à dégrader en monnaie de commerce son trésor poétique. C'était là le seul succès que son esprit étroit pouvait apprécier.

L'ambition n'empêchait pas cette mère endurcie d'aimer son enfant, mais cet amour s'exprime tyranniquement et de façon aveugle. L'amour a peu de prix s'il ne s'accompagne de compréhension, et, chez elle, c'est l'amour le plus cruel qui soit ; par lui, la génération qui s'en va tente d'asservir à ses propres désirs la génération qui chemine vers sa

(12) *Ibid.*, p. 16.

maturité. C'est ainsi que les générations se tuent, au lieu de s'aider l'une l'autre à vivre plus pleinement (les mythes au sujet des parents qui mangent leurs enfants contiennent assurément du vrai) et dans bien des œuvres géniales — ainsi que dans celle de Rimbaud — les poètes ont lutté pour se libérer de cette tyrannie qu'est parfois l'amour maternel. Enfants, nous la subissons tous, plus ou moins, du fait même que nous sommes petits et que nos parents nous semblent démesurément grands.

Rimbaud cependant, en souffre davantage à cause de « la poigne de fer qui le matait » (13). Cette tyrannie maternelle renforçait inéluctablement le sentiment de sa faiblesse et de sa petitesse d'enfant. Madame Rimbaud ne comprend rien à l'univers des enfants. Elle paraît même le mépriser. Elle ne sait pas que le jour, en classe, Arthur est « le suprême Savant » de ses rêves, mais que le soir il redevient, à cause d'elle, « le petit valet » de la réalité ; l'enfant incompris qui se voudrait assez petit pour se cacher du monde ou assez grand et puissant pour tout dominer. Il espère trouver une sécurité à l'un ou à l'autre de ces extrêmes ; mais, parce que chacune de ses expériences est trop intense pour être supportée, il est condamné à une insatisfaction perpétuelle. Tout chez lui est révolte brutale suivie de lassitude et de timidité : révolte d'un enfant qui se heurte aux obstacles de la vie, lassitude d'un enfant qui pleure les moments magiques où, pour vivre, nul effort n'était nécessaire. Grand ou petit, brutal ou tendre, rêveur ou voyant, on sait que Rimbaud est toujours celui qui « souffre et s'est révolté ». Il est « de la race qui chantait dans le supplice ». Partout on sent percer une inquiétude, l'angoisse de vivre le moment présent, la peur d'être soi. Il souffre dans toutes les attitudes qu'il adopte et s'écrie : « Je est un autre ».

C'est dans la relation journalière entre mère et enfant que nous trouvons l'origine de ce dédoublement dont il nous parle. Et Rimbaud, faute de jeux, faute d'amis, n'a jamais pu se libérer de sa « Grande Ourse ». Elle lui refusa le plaisir de jouer avec d'autres enfants de son âge

(13) *Ibid.*, p. 27.

et ne lui permit aucune amitié en dehors du cercle de la famille.

Aussi Rimbaud reste-t-il toujours, pour son malheur, un « pauvre effaré ». Il est de ceux qui n'ont jamais su jouer. Disons plutôt qu'il n'en a guère eu l'occasion, puisque nous lisons :

« Pendant sa première enfance, Rimbaud n'eut jamais un seul petit camarade. Cela lui était interdit. Il n'avait pour compagnons de jeux — jeux sans jouets — que son frère et ses sœurs. La mère faisait bonne garde pour éviter à ses enfants tout contact avec ceux du voisinage » (14).

On pourrait citer une foule d'autres témoignages, retenons seulement ce passage de l'article sur le poète, paru dans la *Revue d'Ardenne et d'Argonne* :

« ... la considération qu'avaient pour Arthur Rimbaud les autres élèves n'était pas sans forte méfiance provoquée d'abord par une sienne réserve bizarrement mêlée d'ironie, sans compter que les passions ordinaires de cet âge : pertes ou gains de billes à la bloquette, couvertures de cahiers ou timbres poste « rares » échangés pour collections, et aussi les jeux ordinaires, comme poussées, coups de poing dans le dos, boules de neige assénées, etc... lui semblaient trop ouvertement négligeables, sinon même antipathiques. On avait vu très bien que, dès la sortie, au lieu de pousser les trois hurlements de rigueur en fonçant tête baissée dans l'espace, au lieu de s'attarder à tourner sur lui-même en étendant les bras et en imitant les cris d'animaux, il traversait la place diagonalement, d'un pas rapide, entraînant Frédéric. Et je devais trotter pour les rejoindre » (15).

M. Marcel Coulon fait la même observation lorsqu'il signale chez Rimbaud « le refus sans réplique de se mêler aux jeux communs » (16).

Et ces paroles tristement émouvantes de sa sœur Isabelle nous évoquent l'austère solitude dans laquelle se déroule la jeunesse du poète :

(14) Jean-Marie CARRÉ. *Les deux Rimbaud*, p. 18.

(15) Mars-Avril 1907, pp. 69-70.

(16) M. COULON. *Le Problème de Rimbaud*, p. 84.

« Personne au monde n'a fait l'effort que nous avons fait ; personne n'a eu notre persévérance, notre courage. Les fatigues corporelles que nous avons l'un et l'autre endurées sont inouïes, en dehors des ordinaires possibilités humaines. Les transes morales sous lesquelles nous avons vécu n'ont jamais été subies aussi courageusement par les autres mortels. Toujours nous avons travaillé sans faiblesse, sans hésitation, sans nous permettre la moindre distraction, le plus petit relâchement. Nous n'avons goûté aucun des plaisirs dont ne se privent pas les jeunes gens. Aucune existence n'a été aussi austère que la nôtre. Les Carmélites, les Trappistes ont plus de jouissance que nous ne nous en sommes donnés » (17).

Rimbaud, qui n'a pas joué pendant son enfance, en reste le prisonnier et il insiste sur la tristesse de cette vie. Il l'a rêvée meilleure dans *Les Etrennes des Orphelins* où il réclame les jouets qu'il n'a jamais eus et rêve du beau matin des étrennes :

« Ah ! quel beau matin que le matin des étrennes !
Chacun, pendant la nuit, avait rêvé des siennes,
Dans quelque songe étrange où l'on voyait joujoux,
Bonbons habillés d'or, étincelants bijoux
Tourbillonner, danser une danse sonore,
Puis fuir sous les rideaux, puis reparaitre encore ».

Il demande dans *Phrases* : « ... pourquoi pas déjà les joujoux et l'encens ? » et dans *Mauvais Sang* lorsqu'il songe aux « jeux qu'ils interdisaient » on reconnaît le petit enfant qui parle et qui exige les jeux et les jouets dont il était privé. Comment ne pas sentir là le pathétique de son enfance gâchée qu'il ne cesse d'évoquer dans ce qu'il appellera *sa Saison en Enfer* ?

Ce dernier poème s'inspire des années passées dans la « geôle familiale ». Il décrit dans *Les Poètes de Sept Ans* ce monde fermé où il est désigné pour une vie solitaire et tourmentée. Là, nous le voyons seul en présence de sa mère ; cette scène répétée tous les jours se grave dans son esprit. Plus que tout enfant Rimbaud a été sacrifié à la tyrannie maternelle. Son père, le capitaine Rimbaud, sans

(17) Isabelle RIMBAUD. *Mon Frère Arthur*, pp. 54-56.

cesse en garnison, d'abord à Lyon, ensuite à Digne et à Strasbourg, vivait loin du foyer familial (18), et quant aux sœurs du poète elles « se chargeaient de seconder Madame Rimbaud poussant son fils dans la voie universitaire avec une orgueilleuse âpreté. Souvent, il dut à la cruauté innocente de ces petites filles le désagrément de ne pas manger, pour avoir, par exemple, omis un mot dans la récitation des centaines de vers latins infligés en pensum, à propos de rien, par la mère qui avait subordonné le repas du garçon à l'accomplissement strict de cet effrayant et ennuyeux exercice » (19).

Aussi le petit Arthur est-il, perpétuellement en présence à la maison d'une grande personne, la Mère des *Poètes de Sept Ans* et la « Grande Ourse » de *Ma Bohème*, et la libération qu'il aurait pu trouver dans les « jeux communs » et dans la camaraderie de ses amis, il tente de la gagner par des moyens poétiques.

Il y a dans son œuvre des calembours, des mots à trois sens, des jeux de grammaire, des mots dits pour le seul plaisir de les dire (20), des mots forgés sur place, des mots tirés de tous les dictionnaires. Privé de sa jeunesse il la vit dans son œuvre, où il s'adonne à tous les jeux auxquels il n'a pu réellement jouer. Cependant, l'angoisse demeure, même lorsqu'il joue avec ses pensées, et il finit par les briser « comme un enfant ses jouets » (21). Il n'éprouve aucun plaisir aux jeux de son esprit. Il n'est pas content d'exprimer ses idées, de les poursuivre dans leurs merveilleux enchaînements ; il faut les vivre toutes.

D'abord metteur en scène, il devient ensuite acteur de son

(18) « le père est bien loin ! » dit Rimbaud dans *Les Etrences des Orphelins* : il y a sans doute un regret dans ce cri, car on le voit ailleurs faire appel au père de ses songes et, qui sait, peut-être à celui de la réalité qu'il avait trop peu connu : — « Ah ! combien de fois ne m'a-t-il pas promis des sous, des jouets, des friandises, même une fois cinq francs, si je pouvais lui lire quelque chose ! » (*Exercice trouvé dans un cahier de Pensums*).

(19) Paterne BERRICHON. *La Vie de Jean-Arthur Rimbaud*, p. 32.

(20) « ...il en négligeait presque le sens précis et souvent les mettait là, on le sent bien, pour le plaisir de les mettre ». E. DELAHAYE. *Rimbaud*, p. 64.

(21) J.P. VAILLANT. *Rimbaud tel qu'il fut*, p. 29.

drame. Mais alors que d'autres ont pu mettre dans un personnage fictif la réalité qui les obsédait, Rimbaud, qui cherche « la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels » (22) sera obligé de jouer lui-même son rôle. Goethe au désespoir fait suicider Werther, Rimbaud a recours à cette autre forme de suicide : la fuite. Il est contraint d'éprouver sur lui-même, dans son corps et dans son âme, la vérité de ses symboles, la réalité de ses visions prophétiques. Ce qu'il dit comme voyant, il le revit au désert : c'est là que se réalisent ses rêves lyriques.

Il s'est écrié dans *Nuit de l'Enfer* :

« Un homme qui veut se mutiler est bien damné, n'est-ce pas ? » et dans *Mauvais Sang* : « Je me tue ! » et le même cri se fait entendre dans *Fausse Conversion* :

« La rage du désespoir m'emporte contre tout, la nature, les objets, moi, que je veux déchirer ».

C'est là sa propre tragédie qu'il chante avant de la vivre, et il vérifiera bientôt sur lui-même l'exactitude de ses paroles de prophète.

A la fin de sa vie, devenu un « tronçon immobile » (23), un « impotent complet » (24), il avoue : « c'est moi qui ai tout gâté par mon entêtement à marcher et à travailler excessivement » (25). Soigné immédiatement son genou se fût guéri. Les médecins lui ont dit que sa maladie était guérissable. Mais Rimbaud, pour une raison qu'il ignorait, fut conduit à s'amputer lui-même. Le « grand malade » devait subir son « ineffable torture », et épuiser en lui-même « tous les poisons ». Au cours de sa vie, il a bu, lentement et avec une sorte de plaisir macabre, le poison de la mort. Il était « si ennuyé et si troublé, qu'il ne fit que s'amener à la mort comme à une pudeur terrible et fatale » (26).

On dirait même qu'il s'est torturé afin de garder sa jeunesse, et qu'il renonce à parler — *Plus de mots* (27)

(22) *Conte*.

(23) Lettre de Marseille, le 10 juillet 1891.

(24) Lettre de Marseille, le 15 juillet 1891.

(25) *Ibid.*

(26) *Déserts de l'Amour*.

(27) *Mauvais Sang*.

— pour retrouver le paradis de l'« auberge verte » que nous avons tous habitée. Sa vie active n'a été qu'un passage ; il redevient par cette mort qu'il s'est donnée l'« impotent complet » qu'il était avant sa naissance ; l'enfant, muet, dans la chair maternelle.

« Nature, berce-le chaudement » (28) car il est mort « de dévouement » (29).

(28) *Le Dormeur du Val*.

(29) « Le chant raisonnable des anges s'élève du navire sauveur : c'est l'amour divin. — Deux amours ! je puis mourir de l'amour terrestre, mourir de dévouement ». *Mauvais Sang*.

CHAPITRE X

L'Enfant vaincu **Les lettres de Rimbaud** **Le vrai voyant - Sa mort**

« — Mais je m'aperçois que mon esprit dort... S'il avait toujours été bien éveillé, je voguerais en pleine sagesse !... »

(« L'Impossible »)

« Et moi qui justement avais décidé de rentrer en France cet été pour me marier ! Adieu mariage, adieu famille, adieu avenir ! Ma vie est passée. Je ne suis plus qu'un tronçon immobile. »

(Lettre de Marseille,
le 10 Juillet 1891).

Il nous reste à parler très brièvement des lettres que Rimbaud a écrites pendant sa vie au désert. Nous avons déjà eu l'occasion d'y faire de nombreuses allusions, mais nous voudrions maintenant essayer de les faire apparaître dans leur unité, d'en dégager le véritable sens.

Les critiques se sont souvent attachés à démontrer à quel point elles sont arides, monotones et dépourvues de la moindre parcelle de poésie, mais ils n'ont jamais insisté sur leur trait essentiel : leur caractère enfantin. Et pour le comprendre, il faut les voir par rapport au lyrisme qu'elles prolongent, achèvent, mais aussi éclairent.

Nous avons étudié en Rimbaud le drame de l'enfant incapable de s'adapter au monde d'humains dans lequel il se trouve plongé, poursuivant son rêve au milieu des

difficultés concrètes de l'existence, et à cause de cela incompris des siens, et surtout de sa mère qui n'a cessé de le combattre comme un ennemi. Nous avons écouté les plaintes lyriques qui s'égrènent le long de cet égarement dans un paysage enfantin, d'où émane, surtout à la fin, un terrible ennui. Et, dans les lettres de Rimbaud, nous nous mouvons encore dans le monde de son enfance contrainte, nous en respirons la tristesse infinie. Nous entendons toujours la même voix enfantine qui s'exprimait dans ses vers lyriques. C'est le dernier écho de la chanson qu'un enfant chante à sa mère (1). Nous retrouvons à travers ses phrases, le personnage de cette mère déconcertante qui apparaissait déjà dans sa poésie, tantôt en déesse, tantôt en femme horriblement dépravée.

Nous nous apercevons d'ailleurs, que le poète ne parvient jamais à distinguer la véritable mère de ces figures de rêves qu'elle a inspirées, toutes les deux (2). Les critiques eux-mêmes ne l'ont guère discernée plus clairement. Comme pris de terreur, ils reculent devant cette femme « inflexible » et semblent juger plus prudent de ne pas trop insister sur le rôle qu'elle joue dans la vie de son enfant. Son influence y a pourtant été capitale.

Elle avait toujours témoigné du plus grand mépris pour

(1) Il est intéressant de remarquer que Pierre Loti compare son livre : *Le Roman d'un Enfant* à « une longue lettre » qu'il adresse à sa mère « avec la certitude d'être compris jusqu'au bout, et compris même au delà, dans ces dessous profonds que les mots n'expriment pas ».

(2) Bien qu'il soit vrai de dire que Madame Rimbaud ne pouvait voir en son fils le poète génial, il est vrai aussi de dire que l'enfant n'a pu reconnaître, à travers des impressions fantastiques, la mère de la réalité. Mère et enfant ne se sont jamais vraiment vus et le lyrisme rimbaldien est le fruit d'une incompréhension mutuelle. Inutile de le vouloir autrement, mais si ces deux personnes étaient arrivées à mieux se comprendre, s'ensuit-il que la poésie qui eût pu résulter d'un tel rapport humain aurait été inférieure à celle qui naquit d'une lutte perpétuelle ? Cette question-là se pose pour nous avec d'autant plus de force qu'elle décide non seulement de notre attitude envers le lyrisme de Rimbaud, mais encore de l'attitude à prendre devant la vie elle-même. Est-ce, par exemple, une conception quelque peu fausse des problèmes esthétiques qui nous a fait surestimer le génie de Rimbaud ?

les hommes de lettres (3), et, à son avis, écrire des vers était le meilleur moyen de « s'encrapuler » (4). Malgré les interdictions de sa mère, et comme pour la braver, Rimbaud s'encrapule et devient poète. Ainsi espère-t-il trouver dans la poésie un moyen de se venger d'elle et de fuir sa compagnie intolérable. Cette révolte — tout le lyrisme en est la preuve — est merveilleusement créatrice. Cependant, c'est la voix autoritaire de Madame Rimbaud qui l'emporte sur les accents lyriques du poète. La mère sort victorieuse de la lutte et finit par faire échouer son génie. M. Jean-Marie Carré l'a bien senti, lorsqu'il dit de *la Saison en Enfer* :

« La mère de Rimbaud lut le volume et n'y comprit rien. C'était pourtant la preuve éclatante de son triomphe : elle avait vaincu son fils, Rimbaud avait tué les chimères » (5).

C'est que ce dernier poème nous amène au centre même du problème rimbaudien. Rimbaud l'écrit juste au moment où, commençant le pèlerinage vers « sa propre connaissance entière » il aurait pu donner au monde un lyrisme « plus riche et admiré d'un consentement plus unanime » (6). Mais il est plus difficile de continuer à prendre conscience de ses conflits personnels pour les résoudre et accepter à la fin la condition humaine, que de se sacrifier. Et sitôt que le lyrisme lui révèle que le poète en sortant de l'univers de son enfance, doit évoluer avec la vie, Rimbaud renonce à la conquête de soi. Il se sacrifie et passe le reste de son existence à demander pardon de s'être « nourri de mensonge ». Afin de se faire pardonner, il se donne comme tâche la réalisation des désirs — tant détestés autrefois — de sa mère, et, au lieu de se révéler à lui-même, il ne fait qu'accomplir ce qu'elle pouvait apprécier. Il essaie de se conformer au portrait qu'il nous avait peint de *l'Homme Juste*, et il renonce à la poésie pour trouver

(3) Il fallut longtemps avant qu'elle se résignât à accepter comme gendre, Paternie BERRICHON.

(4) Voir à cet effet la lettre du 13 mai 1871, et le Commentaire que IZAMBARD en a publié dans la *Revue Européenne* (Oct. 1928).

(5) J.-M. CARRÉ. *La vie aventureuse de Jean Arthur Rimbaud*, p. 139.

(6) Ernest DELAHAYE. *Souvenirs Familiers*, p. 139.

une carrière qui plaira à sa mère, une façon de vivre qu'elle pourra comprendre et autoriser.

Écoutons sous leur forme voilée ses propres aveux :

« Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge. Et allons » (7).

L'idée contenue dans cette phrase explique, selon nous, son renoncement et toute la fin de sa vie.



Au seuil de la maturité, on est étonné de retrouver dans les lettres de Rimbaud à sa mère, les accents puérils qui évoquent l'enfant qu'il n'a jamais cessé d'être, avec d'autant plus de netteté qu'il donne à sa mère à l'âge de trente ans la soumission aveugle et totale qu'elle réclamait en vain lorsqu'il était un petit garçon.

L'abdication n'apparaît-elle pas plus nette encore dans cette phrase sans grandeur, d'une lettre à sa « chère maman » :

« Au lieu donc de te fâcher, tu n'as qu'à te réjouir avec moi. Je sais le prix de l'argent ; et, si je hasarde quelque chose, c'est à bon escient » (8).

C'est comme l'écho même des paroles de sa mère ; Rimbaud a transformé en monnaie de commerce son trésor poétique. Puisque toutes les lettres sont ainsi le reflet de l'esprit bourgeois de sa mère, qui donc peut douter de la victoire totale qu'elle a remportée ? Elle est toute exprimée dans la phrase :

« Je sais le prix de l'argent ». C'est ainsi qu'il achète l'amour maternel. Celle qui avait rejeté le don de ses « tendresses profondes » (9) sait mieux apprécier cette nouvelle offrande.

C'était une provinciale au cœur sec qui s'en tenait aux réalités les plus réelles, et pour qui « richesse » était synonyme de « vertu ». Paterné Berrichon qui l'a connue n'en

(7) *Adieu*.

(8) Lettre de Aden, le 8 décembre 1882.

(9) *Les Poètes de sept ans*.

avait qu'une médiocre opinion et il la décrit ainsi dans la préface aux lettres de Rimbaud :

« Or, la principale destinataire de la plupart des épistoles, sa mère, est une personne de vertu propriétaire dont le cœur bat malgré soi vers l'argent et qui ne saurait, par tradition, avoir d'estime parfaite pour un homme pauvre vivant, fût-ce son fils, ce fils fût-il Arthur : toute occupation n'apportant pas, à son vu et su, un gain, est méprisable » (10).

Il est vrai que Madame Rimbaud, se méfiant d'un enquêteur doublé d'un homme de lettres qui prétendait à la main de sa fille dut le recevoir sans enthousiasme, et sans doute le jeter finalement à la porte avec colère. Ils se laissèrent une mauvaise impression mutuelle. Aussi ne peut-on soupçonner Paternie Berrichon de partialité en faveur de la mère du poète. Mais comme son témoignage est un des rares authentiques que nous possédions, nous en faisons état, avec les réserves d'usage.

Dans ses poèmes, Rimbaud attaquait sa mère pour qu'elle fit attention à lui, pour qu'elle tâchât de le comprendre. Maintenant il crie : aimez-moi. Par tous les moyens il tente de retenir son attention, de forcer sa sympathie. Son cri au désert, bien qu'il s'exprime de façon différente et en prose, évoque le même besoin d'amour, la même soif d'être soutenu et approuvé. Il dit en effet au cours de ses lettres : je ne suis plus celui qui se révolte ; j'expie et je rentre dans le troupeau : je suis devenu le bon enfant qui, honteux de son passé tout chargé d'erreurs poétiques, cherche à se rendre utile, à se faire pardonner. Aussi écrit-il :

« Croyez bien que ma conduite est irréprochable. Dans tout ce que j'ai fait, c'est plutôt les autres qui m'ont exploité... Je travaille. Je voyage. Je voudrais faire quelque chose de bon, d'utile. Quels seront les résultats ? Je ne sais encore » (11).

Et ce n'est plus à la « bouche d'ombre » mais à sa « chère maman » qu'il s'adresse. Il semble lui dire : je me rapproche des communes lois : je m'adapte à votre mode de vivre, je

(10) P. 12.

(11) Lettre du 10 Novembre 1888.

suis un des vôtres. Enfin vous pouvez me comprendre. Aimez-moi donc maintenant.

Et son désir d'expier, en un mot, de se faire aimer, est tel qu'il étouffe jusqu'aux souvenirs de ses vers (12).

Dans son lyrisme « la musique savante » (13), la « pensée chantée et comprise du chanteur » (14) étaient absentes, et jamais dans la vie il ne trouve la « main amie » (15). Nul secours ne vient. Le conflit reste entier. C'est qu'il n'a pas compris son univers : il l'a enterré en lui-même.

« Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! » (16).

Il vit, au désert, hanté sans cesse par l'idée d'avoir écrit, d'avoir une fois été celui qui si brutalement s'était révolté contre toute attache avec le monde.

Pourtant, lui qui, comme un enfant, avait toujours vécu dans un présent qui ne connaissait ni passé ni avenir, il aura à la veille de sa mort un sursaut définitif qui lui révélera en une fois, dans un ensemble cohérent, la vision du monde qui l'a hanté toute sa vie. Bien des fois il avait entrevu, dans ses années tragiques de soumission plate et de renoncement, des rêves confus de bonheur (17), il avait songé à se marier (18), à devenir véritablement un homme,

(12) Cependant, ce qu'un critique de notre temps dit à propos de la poésie en général s'applique particulièrement à Rimbaud : « Et même là où nous ne trouvons plus qu'un fulgurant débris de poésie, la poésie se dévorant elle-même, sans rien plus de reconnaissable, c'est encore le cœur qui parle, ne serait-ce que par une désespérée explosion de silence (Jean Cassou. *Pour la Poésie*, p. 39).

(13) *Conte*.

(14) *Lettre du Voyant*.

(15) *Adieu*.

(16) *Ibid*.

(17) Voir surtout les lettres suivantes : De Harar, 25 mai 1881 ; de Harar, 22 juillet 1881 ; de Aden, 5 mai 1884 ; de Aden, 29 mai 1884 ; de Harar, 10 janvier 1889 ; de Harar, 10 août 1890.

(18) Une lettre de Harar (le 6 mai 1883) témoigne de son regret de rester « intact », vierge, et seul :

« La solitude est une mauvaise chose, ici-bas ; et je regrette de ne pas être marié et de n'avoir une famille à moi... Hélas ! à quoi servent ces allées et venues, et ces fatigues et ces aventures chez des races étranges, et ces langues dont on se remplit la mémoire, et ces peines sans nom, — si je ne dois pas un jour, après quelques années, pouvoir me reposer dans un endroit qui me plaise à peu près et trouver une famille, et avoir au moins un fils que je passe le reste

à se mettre en harmonie avec le monde dont la présence l'avait opprimé jusqu'alors. A la fin il devient réellement voyant. Il est sur le point de trouver une réponse à son cri pathétique, tout chargé de regrets :

« Enfin, notre vie est une misère, une misère sans fin ! Pourquoi donc existons-nous ? » (19). Il touche au secret qu'il a si longtemps cherché. Maintenant il pourrait nous dire « Je tiens la clef ». Il voit la vie autrement que « la farce à mener par tous » (20), la vérité autrement qu'un trésor jalousement conservé « dans une âme et un corps » (21). Il a compris, comme Baudelaire avant lui, que la vie se donne pour créer d'autres vies, que l'amour, c'est « le besoin de sortir de soi » (22).

L'aurore pointe et Rimbaud cherche la lumière. La route à suivre apparaît à ses yeux ; mais il est trop tard ; désormais il ne peut plus marcher. La paralysie annonce sa mort prochaine, il le sait ; au moment même où il pourrait commencer à vivre consciemment il n'est déjà presque plus un vivant.

« Je recommence donc à béquiller. Quel ennui, quelle fatigue, quelle tristesse, en pensant à tous mes anciens voyages et comme j'étais actif, il y a seulement cinq mois ! Où sont les courses à travers monts, les cavalcades, les promenades, les déserts, les rivières et les mers ? Et, à présent, l'existence de cul-de-jatte ! Car je commence à comprendre que les béquilles, jambes de bois et jambes mécaniques sont un tas de blagues, et qu'on n'arrive avec tout cela qu'à se traîner misérablement sans pouvoir

de ma vie à élever à mon idée, à orner et à armer de l'instruction la plus complète qu'on puisse atteindre à cette époque, et que je voie devenir un ingénieur renommé, un homme puissant et riche par la science ? »

N'est-il pas vrai de dire que le poète est plus voyant dans cette lettre que n'importe où dans son lyrisme ?

(19) Lettre de Marseille, 23 juin 1891.

(20) *Mauvais Sang*.

(21) *Adieu*.

(22) Baudelaire, comme Rimbaud, s'est souvent montré plus voyant en prose qu'en poésie, et il a su donner à ce même sentiment une expression aussi émouvante : « Je n'ai jusqu'à présent joui de mes souvenirs que tout seul ; il faut en jouir à deux » (*Mon Cœur mis à nu*).

jamais rien faire. Et moi qui justement avais décidé de rentrer en France cet été pour me marier ! Adieu mariage, adieu famille, adieu avenir ! Ma vie est passée. Je ne suis plus qu'un tronçon immobile » (23).

Nul secours ne lui viendra désormais. Ses visions fragmentaires de jadis ne sont plus que des souvenirs pénibles qui le torturent : sa vision d'aujourd'hui, plus belle encore et plus complète, est hors de son atteinte. Il en fera parfois l'épreuve douloureuse :

« Une nuit, se figurant ingambe et cherchant à saisir quelque vision imaginaire apparue, puis enfin, réfugiée peut-être en un angle de la chambre, il voulut seul descendre de son lit et poursuivre l'illusion. On accourut au bruit de la chute lourde de son grand corps ; il était étendu complètement nu sur le tapis » (24).

Il connaît le supplice le plus cruel, qui consiste à échouer au seuil de la Terre Promise sans espoir de voir ouvrir ses portes. Il ne profitera pas de sa clairvoyance tardive. Et sa vie se termine d'une façon particulièrement tragique ; il voit le bonheur en même temps qu'il prend conscience de la certitude de ne plus pouvoir y atteindre. Dès lors il n'a plus qu'à mourir.

Après avoir joué dans la littérature française son rôle d'enfant terrible, il se change en enfant sage dont le seul désir est de faire plaisir à sa mère ; au seuil de la mort, il se réveille de son engourdissement ; il découvre sa propre personnalité et voudrait enfin devenir un homme. Mais il est trop tard. Aussi demeure-t-il un exemple tragique de l'Enfant éternel.

(23) Lettre de Marseille, le 10 juillet 1891.

(24) Isabelle RIMBAUD. *Reliques*, p. 109.

APPENDICE I

Rimbaud et Verlaine

« Ces écritures-ci sont d'un jeune, tout jeune *homme*, dont la vie s'est développée n'importe où : sans mère, sans pays, insoucieux de tout ce qu'on connaît, fuyant toute force morale, comme furent déjà plusieurs pitoyables jeunes hommes. »

(« Les Déserts de l'Amour »)

Au moment où nous achevions cette étude, a paru un nouveau livre sur Rimbaud de M. Goffin. Nous avons déjà dit au début de notre ouvrage que, dans quelques années, tout serait à repenser et à réécrire sur le poète maudit, et il nous semble que le livre de M. Goffin nous donne largement raison. Dans *Rimbaud Vivant*, le problème du poète est envisagé sous un nouvel aspect : nous sommes mis en présence d'un Rimbaud homosexuel ; et sa *Saison en Enfer* est le drame d'un inverti. Bien que la démonstration de M. Goffin semble convaincante, il ne faut pas, toutefois, croire que le dernier mot ait été dit, et qu'on nous ait enfin révélé le vrai Rimbaud. Nul livre ne pourrait peut-être nous satisfaire pleinement : cette étude a du moins le mérite de faire fi de toute fausse pudibonderie et de s'attaquer de front à Rimbaud. Cependant, un enfant humain, surtout quand il s'appelle Rimbaud, est un tout éminemment complexe qu'on ne saurait expliquer par un seul fait, fût-il d'ordre pathologique.

Pour M. Goffin, la vie du poète se serait organisée tout entière autour de l'homosexualité. Cette explication sans être nouvelle — car beaucoup de critiques y ont déjà porté

leur attention — dépasse maintenant l'état d'esquisse et devient la clef essentielle de Rimbaud. L'idée nous paraît vraie dans son ensemble : nous lui avons donné pourtant une forme assez sensiblement différente : car pour notre part, nous avons voulu montrer que Rimbaud n'a pu admettre la naissance, la première discipline à laquelle nul ne peut réellement se soustraire. M. Goffin, de son côté, semble indiquer que Rimbaud n'a pu non plus admettre sa deuxième discipline, qui prétendait le contraindre à accepter sa condition d'homme.

Rimbaud, en effet, sentait en lui un être qui renferme dans son essence « les tendresses profondes de l'enfant » (1), d'un enfant exceptionnel dont les aspirations rejoindraient celles d'une femme, car certaines parties de son œuvre ne semblent livrer leur secret que lorsqu'on les rapproche d'un poème qu'il aimait fort dans sa jeunesse :

« Jamais on ne dira de moi : c'est une mère !
Et jamais un enfant ne me dira : maman !
C'en est fini pour moi du céleste roman
Que toute jeune fille à mon âge imagine,

— Ma vie, à dix-huit ans, compte tout un passé » (2)

Si l'on a garde de ne pas considérer le mot « homosexuel » comme une simple étiquette, on comprendra probablement la valeur que Rimbaud, dans l'*Avertissement des Déserts de l'Amour* — et ailleurs — attache au terme d'homme. Nous l'avons expliqué par le fait qu'il se sentait enfant, et qu'il voudrait vieillir pour être homme immédiatement sans éprouver les peines de la croissance. N'est-il pas aussi probable que Rimbaud, tant il était tendre, se sentait par moments petite fille ?

En effet, il avait d'abord communiqué dans un élan de tendresse avec la mère nature, jusqu'à s'identifier à elle. Ensuite, effrayé devant une émotion qu'il croit par trop efféminée, il la tue et vole à l'autre extrême (Comment en aurait-il été autrement vis-à-vis d'une mère de fer, dure pour elle-même et pour les autres, dans une civilisation faite par et pour les hommes, où l'agression brutale a plus de prix

(1) *Les Poètes de sept ans*.

(2) *Marguerite* de Louisa SIEFERT. Voir *A Douai et à Charleville*, p. 39.

que la tendresse instinctive ?), il se fait volontairement cynique et cruel pour s'identifier avec l'homme, en qui il voit dans son imagination excessive un être violent et brutal.

Il fuit sa mère qui l'a déçu pour rejoindre Verlaine, qui représente à ses yeux l'homme qu'il recherche, à la fois l'amant et le père (3). Ainsi enfermé dans le cercle familial, il oublie de se découvrir lui-même. Au moment de mourir seulement, il finira par se dégager de ses expériences à la fois fragmentaires et extrêmes qui l'anéantissaient en autrui, pour trouver enfin sa vraie personnalité d'homme. Mais la mort le saisit au moment où il allait peut-être résoudre ses hésitations ; et ce sont ces hésitations en face de la vie, ces soumissions successives à des êtres différents de lui, qui le font apparaître comme un enfant exceptionnel et anormal, comme un cas pathologique.

(3) Il est certainement remarquable — et l'on ne peut trop le souligner — que l'intérêt pour la poésie qui avait d'abord réuni les deux enfants terribles, ait joué par la suite un rôle presque négligeable, et que de l'amitié de ces poètes de génie ne soit sortie aucune théorie esthétique semblable à celle qui fut le fruit de la collaboration entre les deux poètes anglais, Wordsworth et Coleridge. Ainsi, à tous les égards, cette amitié de Rimbaud et de Verlaine fut-elle décevante.

APPENDICE II

Rimbaud et Gulliver

« Avec ça des soufflets vous sont accordés pour récompense ; on vous appelle animal, ce qui n'est pas vrai, bout d'homme, etc... Ah ! saperpouillote !... »

(la suite prochainement)
Arthur.

(« Exercice trouvé
dans un cahier de pensums »)

« C'est un « petit Poucet » rêveur, menu et timide... fiez-vous à ces timidités-là ! »

(« A Douai et à Charleville »
G. Izambard, p. 15)

Si, à l'école, Arthur s' imagine être Gulliver au pays de Lilliput, sa mère lui fait vite comprendre que, pour elle au moins, il n'est que le « bout d'homme » au pays de Brobdingnag. Rimbaud rapetissé devant sa mère évoque une scène du livre de Swift. On ne peut s'empêcher de songer à Gulliver dans le champ de blé de Brobdingnag. Des moissonneurs démesurément grands s'approchent de lui : Gulliver, saisi de frayeur, se blottit entre deux sillons et rêve en soupirant de Lilliput ; là où il était apparu aux habitants comme le plus grand prodige qu'ils eussent jamais vu. Il savait bien qu'il n'y a rien de grand ou de petit que par comparaison, mais couché entre les sillons et les géants tout proches, il est trop effrayé pour faire des réflexions philosophiques. Il rêve seulement d'être transporté à Lilliput, oubliant que là-bas, où il était le plus grand parmi

les petits, il avait éprouvé des peines égales à celles qui l'attendent en Brobdingnag.

Ainsi Rimbaud veut toujours être ailleurs ; il se voudrait assez petit pour se cacher du monde, ou assez grand et puissant pour tout dominer.

Sans encourir le reproche de vouloir forcer les rapprochements, nous pourrions peut-être comparer toute l'œuvre de Rimbaud aux *Voyages de Gulliver*, roman pour l'homme mûr et pour l'enfant.

L'homme y goûte l'âpreté d'une satire amèrement clairvoyante de notre politique, de notre éducation, de nos mœurs — d'autant plus aiguë qu'elle est masquée, déguisée en histoire d'enfant (1). L'enfant, incapable d'apprécier la satire des *Voyages de Gulliver* y trouve un autre sens, voilé pour celui qui — devenu trop vieux pour retrouver à volonté son enfance — ne s'attarde qu'à la surface du livre. L'enfant y voit le récit d'un drame intérieur.

Les enfants aiment ce livre parce qu'ils y trouvent un reflet de leur vie intime. Ils se mettent à la place de Gulliver et regardent le monde par ses yeux. Ils ont éprouvé les mêmes expériences extrêmes que le héros ; et sa vision du monde est la leur. Il les fascine, parce qu'ils trouvent en lui quelqu'un qui sent, voit et pense tout comme eux. Il est des nôtres, se disent-ils, car, comme Gulliver, ils voient les habitants du monde tantôt en Lilliputiens, tantôt en Brobdingnagiens. Et les enfants trouvent dans ce double aspect du monde une satisfaction profonde. Ils sont si petits, et leurs parents sont grands comme des géants. Ces redoutables créatures savent sans aucun doute tout ce qu'il y a à savoir ! Ils sont tout puissants ! Que ne peuvent-ils pas faire contre les petits ?

(1) N'est-ce pas là le procédé de Rimbaud, qui dans certaines illuminations telles *Conte* et *Bottom* (pour n'en citer que deux), se masque afin de se révéler plus aisément ? Dans *Conte*, il se costume en Prince pour que ses propres paroles soient considérées comme celles d'un personnage imaginaire. Ainsi peut-il se permettre les sentiments les plus violents sans qu'on lui en tienne grief. Plus tard, il aura le courage de se démasquer, et de parler en son propre nom. Il dira : « A moi. L'histoire d'une de mes folies », mais dans les *Illuminations*, pour plus de sécurité, son rôle se joue sous forme de déguisement.

Les enfants rêvent alors de transformer leurs parents en nains. Comme si on les regardait par le gros bout d'une lunette, les terribles créatures deviennent minuscules. A mesure que les parents se rapetissent les enfants grandissent, et pour le moment le monde est sans danger. Grâce à ce pouvoir magique (ou, dans le langage des grandes personnes « cette défense psychique ») les rôles sont renversés. Et comme on rit à cet âge

« De voir d'affreux géants très bêtes
Vaincus par des nains pleins d'esprit ! » (2)

Les parents sont maintenant des enfants et les enfants des parents. On est hors de danger ! Plus de peur ! Cependant, après cette revanche des faibles, ce sera assurément la revanche des forts. Il faut se méfier, car vite les nains se rechantent en géants ; l'on a peur de nouveau dans ce monde mobile, peuplé tantôt de géants, tantôt de nains.

On pourrait croire que les enfants qui, grâce à ce pouvoir magique, peuvent diminuer ou grandir à volonté le monde autour d'eux, se sentent très puissants. Pourtant, ils ne sont jamais complètement à leur aise, à cause même de leur pouvoir. Ne pourraient-ils faire quelque chose qu'ils ne devraient pas faire ? N'ont-ils pas déjà transformé leurs parents en enfants ? Que deviendront-ils ? Quelle punition pourront-ils attendre lorsque ceux-ci auront repris leur grandeur normale ? Tour à tour épouvantés et rassurés dans ce monde d'extrêmes, l'enfant cherche un point stable.

Dans un monde où ils sont les plus petits, les enfants s'unissent entre eux pour se défendre contre la toute-puissance des grandes personnes. Parmi leurs amis ils trouvent de redoutables alliés contre l'autorité des parents. L'unité est leur force. L'enfant isolé découvre au milieu de ces ligues secrètes un appui et un salut : pour tous, leur commune faiblesse se transforme en pouvoir.

Puis, dans leurs jeux, ils présentent sous une forme scénique leurs terreurs et leurs désirs les plus cachés. Ils transposent ainsi sur un plan réel tous les conflits du drame infantin. A mesure qu'ils jouent, ils se familiarisent avec

(2) Victor Hugo. *Souvenirs Paternels, Les Contemplations.*

les terribles personnages qui peuplent leur imagination : nains hideux, géants, sorciers, tigres, serpents — tous les animaux de la jungle. La peur que leur inspiraient ces figures de rêve, et aussi leurs propres pensées, se dissipe peu à peu dans le jeu. L'imaginaire qui souvent les effraie, s'est recréé dans une atmosphère de camaraderie, et la terreur disparaît grâce à la fiction.

Le jeu, c'est la poésie des enfants : un lyrisme dramatique, pourrait-on dire, qui, en figurant les conflits inquiétants du drame intérieur, libère, puis calme les émotions. Aussi est-il une détente naturelle et spontanée qui établit un équilibre spirituel.

C'est par le jeu que les enfants triomphent de leur fragilité et de leur faiblesse. Ils sont maîtres chez eux, dans cet univers où le rôle qu'ils tiennent ne leur est dicté que par leur fantaisie. Si, par exemple, ils jouent aux parents, on remarque qu'ils en accentuent les défauts et les qualités. Les parents du jeu sont toujours un peu différents de ceux de la réalité. Ceux qui sont sévères, comme ceux qui sont indulgents, le deviennent encore plus. Ainsi, il arrive qu'une fillette tyrannise sa famille de poupées — ses enfants — mais elle les dorlote aussitôt après. Elle les punit, les bat, les tue même ; mais, à d'autres moments, elle les caresse, les nourrit avec tendresse et les sauve de tous les dangers imaginables. Il en est de même du petit garçon qui joue au père de famille.

Et si les rôles se renversent, ce sont les enfants qui dominent le jeu et décident de tous les changements. Ce sont d'admirables metteurs en scène, ils savent tout, ils peuvent tout accomplir. C'est ainsi qu'ils parquent en grandes personnes : c'est ainsi qu'ils rachètent leur timidité et leur petitesse.

Pour les enfants qui jouent — il y en a, malheureusement, qui, trop effarés par leurs propres pensées n'osent pas les figurer dans le jeu — ils rejoignent sur le plan du réel leurs songes intimes. Ils créent. Ce sont des poètes.

Est-ce à dire que, plus tard, ils seront incapables de prolonger leur jeu en une œuvre écrite ? Bien au contraire ; ils feront des poèmes d'autant plus librement qu'ils se sont

déjà habitués à jouer dans le réel, à rêver sans peur. Alors, ils pourront contempler toutes leurs merveilleuses visions, se laisser aller spontanément à leur joie de créer. Dans leur esprit, les Caliban seront accueillis avec autant de plaisir que les Ariel : les extrêmes et les contrastes y feront bon ménage.

Ils emportent avec eux le rêve intérieur et, plus tard, tout en conservant cette source inépuisable de songes, le drame de leur vie intime se transformera au contact des obstacles extérieurs, pour dévoiler un autre monde, plus captivant même que celui de leur enfance. Ils trouveront un équilibre, ils pourront regarder avec intérêt, sans peur maintenant, tout ce qui les entoure, quelle qu'en soit la grandeur. Ils sauront, comme Gulliver converti par ses expériences à la philosophie, que tout est relatif. Ils deviendront alors de vrais voyants doués de vraie puissance. Ils apercevront clairement le réel : ils en découvriront à nouveau la magie.

Est-il besoin d'ajouter que les enfants ne raisonnent pas la portée ou la valeur des drames qu'ils mettent en scène ? C'est nous qui leur donnons une signification. Pourtant, leurs gestes, leurs paroles et leurs actions nous permettent de croire que c'est ainsi qu'ils conçoivent le monde. Il suffit, du reste, de revenir sur notre propre enfance pour vérifier cette interprétation. Nous avons tous traversé un paysage enfantin semblable au fond à celui que Rimbaud évoque avec toutes les ressources de son génie. Nous avons aimé jouer de nombreux rôles, être alternativement le plus petit, puis le plus grand acteur de la « Comédie humaine ». Nous avons tous bouleversé un univers dont les lois immuables nous paraissaient si banales.

Vu le 11 Décembre 1937.

Pour le Doyen de la Faculté des Lettres,

L'Assesseur,

J. VENDRYES.

Vu et permis d'imprimer :

Le Recteur de l'Académie de Paris,
ROUSSY.

BIBLIOGRAPHIE

I. — ŒUVRES DE RIMBAUD

Nous ne croyons pas pouvoir rien ajouter à la liste très complète des éditions fragmentaires qu'a dressée M. François Ruchon dans son livre « Jean-Arthur Rimbaud », à laquelle tous les rimbaldiens peuvent se reporter en toute sécurité : nous nous bornerons ici à donner une liste des éditions des œuvres complètes de Rimbaud.

Arthur Rimbaud. Poésies Complètes, avec préface de Paul Verlaine et notes de l'Editeur. Portrait de Paul Verlaine. Paris, L. Vanier, 1895, In-12.

Œuvres de Jean-Arthur Rimbaud. — Poésies : Les Illuminations. Autres Illuminations. Une Saison en Enfer. Portrait de Rimbaud par Fantin-Latour. Paris, « Mercure de France », 1898, In-18.

Œuvres de Arthur Rimbaud, vers et proses, revues sur les manuscrits originaux et les premières éditions, mises en ordre et annotées par Paterne Berrichon. Poèmes retrouvés. Préface de Paul Claudel. Paris, « Mercure de France », 1912 (Edition reprise en 1916, 1924, 1929 et 1935), In-12.

Œuvres Complètes d'Arthur Rimbaud (Collection des Poètes Maudits). Textes pour la première fois rassemblés et collationnés sur les manuscrits de l'auteur par Paterne Berrichon ; trois volumes ornés de trois portraits de Rimbaud : 1° *Premiers vers.* — 2° *Les Illuminations.* — 3° *Une Saison en Enfer.* Editions de La Banderolle, G. Grès et C^{ie}, Paris, 1922, In-8.

Arthur Rimbaud, Poésies Complètes. Portrait de l'auteur gravé en taille-douce par Pierre Gandon (Les Maîtres du Livre, 120°). Editées par Van Bever, Paris, G. Crès et C^{ie}, 1925, In-16.

Arthur Rimbaud, Œuvres Complètes. Première édition intégrale, avec introduction et notes bibliographiques par Pascal Pia, The Halcyon Press. A.A.M. Stols, Editeur, Maestricht, 1931.

Œuvres Complètes d'Arthur Rimbaud. Portrait en lithographie de N. Altman. Paris, Editions de Cluny, 1932, In-8.

Arthur Rimbaud. Vers de Collège. Introduction et notes par Jules Mouquet. 4^e édition, Paris, « Mercure de France », 1932, In-16.

II. — LETTRES DE RIMBAUD

Lettres de Jean-Arthur Rimbaud. Egypte, Arabie, Ethiopie, avec une introduction et des notes par Paterné Berrichon : Fac-similé d'une lettre de Ménélick à Rimbaud. Paris, « Mercure de France », 1899, In-18.

Arthur Rimbaud, A Douai et à Charleville. Lettres et écrits inédits commentés par Georges Izambard. Paris, Kra, 1927, In-8, 99 p. et fac-similé d'une page du manuscrit de Arthur Rimbaud.

Correspondance inédite d'Arthur Rimbaud (1870-1875), précédée d'une introduction de Roger Gilbert-Lecomte. Aux Editions des Cahiers Libres, Paris, 1929.

Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud (1870-1875), réunies et annotées par Jean-Marie Carré. Paris, Gallimard, 1931, In-16.

Trois Inédits de Rimbaud, « La Grive », n° 12. Editions de la Société des Ecrivains Ardennais, Mézières, 1931.

CORRESPONDANCE RIMBAUD-VERLAINE

Correspondance de Paul Verlaine, publiée sur les manuscrits originaux avec une préface et des notes par Ad. Van Bever. Paris, Messein, 1929.

Rimbaud raconté par Paul Verlaine, introduction et notes de Jules Mouquet. Paris, « Mercure de France », 1934.

III. — OUVRAGES SUR RIMBAUD

ARAGON (L.). — *Anicet ou le Panorama*. Paris, Nouvelle Revue Française, 1921 (p. 7-38).

Traité du Style. Paris, Nouvelle Revue Française, 1928.

Pour Un Réalisme Socialiste. Paris, Denoël et Steele, 1935.

AUBERTIN (G.). — *La Versification française et ses nouveaux théoriciens*. Belin, 1898.

BARRE (A.). — *Le Symbolisme (Essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900)*. Paris, Jouve, 1912 (thèse).

BEAUNIER (A.). — *La Poésie Nouvelle*. Paris, Mercure de France, 1902 (p. 45-72).

BENOIST (P.). — *Les Rapports du Langage et de la Pensée dans l'Œuvre de Jean-A. Rimbaud* (Diplôme), 11 déc. 1934.

BERRICHON (P.). — *La Vie de Jean-Arthur Rimbaud*. Paris, Mercure de France, 1897.

Jean-Arthur Rimbaud. Le Poète (1854-1873). Poèmes, lettres et documents inédits. Paris, Mercure de France, 1912.

BEVER (Ad. van) et LEAUTAUD (P.). — *Poètes d'Aujourd'hui*. Paris, Mercure de France, 1929 (Vol. 3, p. 91-103, biographie, bibliographie, extraits).

BOUET (P.). — *Fantaisies sur Deux Ardennais : Arthur Rimbaud, Hippolyte Taine*. Paris, Messein, 1929.

- BOUVIER (E.). — *Initiation à la Littérature Française d'Aujourd'hui*. Paris, La Renaissance du Livre, 1928.
- BRAUNTSCHVIG (M.). — *La littérature contemporaine étudiée dans les textes (1850-1925)* (p. 31-32, 39). Paris, A. Colin, 1926.
- BRETON (A.). — *Les Pas Perdus*. Paris, Nouvelle Revue Française, 1924.
Manifeste du Surréalisme. Poisson Soluble. Paris, Kra, 1924.
Second Manifeste du Surréalisme. Paris, Kra, 1930.
Point du Jour. Paris, Nouvelle Revue Française, 1934.
Position Politique du Surréalisme. Paris, Editions du Sagittaire, 1935 (p. 31-35, 94-97, et passim).
- BUMILLER (A.). — *Jean-Arthur Rimbaud. Seine Welt und Seine Kunst* (Dissertation). Marburg, 1924.
- CARRÉ (J.M.). — *Les Ardennes et leurs écrivains : Michelet, Taine, Verlaine et Rimbaud*. Charleville, 1922.
Le Vie Aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud. Paris, Plon, 1926.
Les Deux Rimbaud, l'Ardennais, l'Ethiopien. Lettres et documents inédits. Paris, Editions des Cahiers Libres, 1928.
- CARTERET (L.). — *Le Trésor du Bibliophile*. Vol. 2 (p. 270-276), fac-similé couverture de « Les Illuminations », 1886), oct. 1925.
- CASSOU (J.). — *Pour la Poésie*. Paris, R.-A. Corrèa, 1935.
- CHARPENTIER (J.). — *Le Symbolisme*. Les Arts et le Livre, Paris, 1927 (p. 166-175).
- CHERIX (R.-B.). — *L'Esthétique Symboliste*. Fribourg, Suisse, Imprimerie de l'Œuvre de Saint-Paul, 1922 (thèse).
- CHISHOLM (A.-R.). — *The Art of Arthur Rimbaud*. Melbourne, University Press, 1930.
- CLAUZEL (A.). — *Une Saison en Enfer et Arthur Rimbaud*. Paris, Malfère, 1931.

- CLOUARD (H.). — *La Poésie française moderne. Des romantiques à nos jours*. Paris, Gauthier-Villars, 1924 (p. 95).
- COCTEAU (J.). — *Le Rappel à l'Ordre. Le Secret Professionnel*. Paris, Stock, 1926 (p. 183-184 et passim).
- COULON (M.). — *Anatomie Littéraire. La Précocité de Rimbaud*. Paris, Librairie des Lettres, 1911 (p. 7-66).
Le Problème de Rimbaud, poète maudit. Nîmes, Gomès, 1923.
Au Cœur de Verlaine et de Rimbaud. Paris, Le Livre, 1925.
La Vie de Rimbaud et de son Œuvre. Paris, Mercure de France, 1929.
- DANIEL-ROPS. — *Rimbaud. Le Drame Spirituel*. Paris, Plon, 1936.
- DARZENS (R.). — *Le Reliquaire*. Préface. Paris, Genonceaux, 1891.
- DEFFOUX (L.) et DUFAY (P.). — *Anthologie du Pastiche*. T. 2, p. 16.
- DEHÉRAIN (H.). — *La Carrière africaine d'Arthur Rimbaud*. Paris, Champion et Larose, 1916.
Figures coloniales, françaises et étrangères. Rimbaud en Afrique. Paris, Société d'éditions géographiques, maritimes et coloniales, 1931.
- DELAHAYE (E.). — *Rimbaud*. Reims, Revue Littéraire de Paris et de Champagne, 1905.
Rimbaud. L'Artiste et l'Être Moral. Paris, Messein, 1923.
Souvenirs familiers à propos de Rimbaud, Verlaine, Germain Nouveau. Paris, Messein, 1925.
« *Les Illuminations* » et « *Une Saison en Enfer* » de Rimbaud. Paris, Messein, 1927.
La Part de Verlaine et Rimbaud dans le sentiment religieux contemporain. Paris, Messein, 1935.
- DELATTRE (Dr. J.-L.). — *Le Déséquilibre mental d'Arthur Rimbaud (1854-1891)*. Paris, Le François, 1928 (thèse).
- DES MAISONS (F.). — *Le Vocabulaire, la Syntaxe et le Style d'Arthur Rimbaud* (Diplôme). 1935.

- DÉVERIN (E.). — *Dessins de Littérateurs*. Paris, Messein, 1925.
- DHÔTEL (A.). — *L'Œuvre Logique de Rimbaud*. Mézières, Les Cahiers Ardennais, n° 7, 1933.
- DONOS (C.). — *Verlaine intime*. Paris, Vanier, 1898 (p. 80 sqq.).
- DORNIS (J.). — *La Sensibilité dans la poésie française (1885-1912)*. Fayard, 1912.
- DUHAMEL (G.). — *Les Poètes et la Poésie*. Paris, Mercure de France, 1914 (p. 131-139).
- DULLAERT (M.). — *L'Affaire Verlaine-Rimbaud*. Bruxelles, Nord, 4° cahier, nov. 1930.
- ETIEMBLE et GAUCLÈRE (Y.). — *Rimbaud*. Paris, Gallimard, 1936.
- FAY (B.). — *Panorama de la littérature contemporaine*. Paris, Kra, 1925.
- FONDANE (B.). — *Rimbaud le Voyou*. Paris, Denoël et Steele, 1933.
- FONSNY (E.). et DOOREN (J. van). — *Poètes lyriques français* (p. 520-522). Verviers, Hermann, 1906.
Anthologie de la Nouvelle Poésie Française. Paris, Kra, 1926 (p. 50-61, étude biographique et critique, extraits de l'œuvre).
- FONTAINAS (A.). — *Verlaine-Rimbaud. Ce qu'on présume de leurs relations : ce qu'on en sait*. Paris, Librairie de France, 1931.
- FONTAINE (A.). — *Le Génie de Rimbaud*. Paris, Delagrave, 1934.
- FORT (P.) et MANDIN (L.). — *Histoire de la poésie française depuis 1850*. Paris, Flammarion, 1926.
- GASCOYNE (D.). — *From the Deserts of Love, by Arthur Rimbaud* (Translation). Contemporary Poetry and Prose, Spring 1937, London, Roughton.

- GHIL (R.). — *Traité du Verbe*. Paris, Giraud, 1886.
Méthode évolutive-instrumentiste d'une poésie rationnelle. Paris, Savine, 1889.
- GIDE (A.). — *Les Faux-Monnayeurs*. Gallimard, Paris, 1933 (p. 345-346).
- GODCHOT (Colonel). — *La Voyance de Rimbaud*. Paris, La Guiterne, 1935.
Les « Illuminations » ou mieux « les Hallucinations » de J.N.A. Rimbaud. Ma Revue, n° 61, Nice, 1936.
La Rencontre de Verlaine et de Rimbaud. Paris, Edition du Calame, 1935.
La Rencontre de Verlaine et de Rimbaud (suite). St-Cloud, Ma Revue, n° 59, 1935.
Arthur Rimbaud, ne varietur, 1856-1871. Nice, 1936.
L'Agonie du poète Arthur Rimbaud, « Une Saison en Enfer ». Ma Revue, n° 69, Nice, 1937.
- GOFFIN (R.). — *Sur les traces d'Arthur Rimbaud*. Paris, Editions du Sagittaire, 1934.
Rimbaud Vivant, Documents et Témoignages inédits. Avant propos de Jean Cassou. Paris, Corrèa, 1937.
- GOURMONT (R. de). — *Le Livre des Masques*. Paris, Mercure de France, 1896 (p. 159-164 : masque par Valloton).
- GRASSET (Dr. J.). — *Conférence sur la supériorité intellectuelle et la névrose*. Montpellier, Coulet, 1900.
- HAMEL (Van). — *Fransche Symbolisten*. Amsterdam, Gids, 1902.
- HARE (H.). — *Sketch For A Portrait Of Rimbaud*. London, Brendin Publishing Company, 1938.
- HENRIOT (E.). — *Livres et Portraits*, 2^e série (autour de Rimbaud, p. 278-283). Paris, Plon, 1925.
Hommage de l'Ardenne à Rimbaud et à Verlaine. Société des Ecrivains Ardennais, Charleville, 1925.
- HUBERT (L.). — *Deux Ardennais : Hippolyte Taine, Arthur Rimbaud*. Paris, Messein, 1928.

- HUBERT (R.). — *Néo-Christianisme et Dilettantisme Religieux*. Nice, 1914.
- HUGNET (G.). — *Petite Anthologie Poétique du Surréalisme* (Introduction). Editions Jeanne Bucher, Paris, 1934.
- HURET (J.). — *Enquête sur l'Evolution Littéraire*. Paris, Charpentier, 1891.
- IZAMBARD (G.). — *Arthur Rimbaud. A Douai et à Charleville*. Paris, Kra, 1927.
- JACOB (H.). — *Das Leben des Dichters (Jean-Arthur Rimbaud)*. München, Recht, 1921.
- JACOB (M.). — *Le Cornet à Dés*. Paris, Stock, 1923 (Préface, p. 15).
- JACQUEMIN-PARLIER (E.). — *Un Diagnostic médico-littéraire. Le poète ardennais Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud*. Strasbourg, Editions Universitaires, 1929 (thèse).
- KAHN (G.). — *Symbolistes et Décadents*. Paris, Vanier, 1902 (Arthur Rimbaud, p. 244-269 : le monument d'Arthur Rimbaud, p. 265-280).
Silhouettes Littéraires (p. 40-41). Edition Montaigne, 1921.
- KROLLMANN (K.). — *Arthur Rimbaud und die Krise des Abendlandes*. Gladbach, Volksvereins-Verlag, 1929 (Dissertation).
- LACOMBE (Dr. J.-H.). — *L'Instabilité mentale à travers la vie et l'œuvre de J.-A. Rimbaud*. Lyon, 1924 (thèse).
- LALOU (R.). — *Histoire de la littérature française contemporaine*. Paris, Crès, 1926 (p. 179-197 et passim).
- LANSON (G.). — *Manuel bibliographique de la littérature française*. Tome 4, tome 5, Paris, Hachette, 1921.
- LASSERRE (P.). — *Les Chapelles littéraires*. Paris, 1920 (p. 11-16).
- LAURENT (Dr. E.). — *La Poésie décadente devant la science psychiatrique*. Maloine, 1897.

- LEES (G.). — *A Season in Hell* (Translation and Introduction). Paris, Palais Royal Book Shop, 1932.
- LEPELLETIER (E.). — *Paul Verlaine : sa Vie, son Œuvre*. Paris, Mercure de France, 1907.
- LOSSEAU (L.). — *La légende de la destruction par Rimbaud de l'édition princeps de « Une Saison en Enfer »*. Bruxelles, 1916.
- MALLARMÉ (S.). — *Divagations*. Paris, Fasquelle, 1896 (p. 80-92).
- MARSAUX (L.). — *L'Enfance perdue et retrouvée*. Paris, Plon, 1932.
- MARTIN (D.). — *Sextette, Translations from the French Symbolists* (Rimbaud, p. 63-78). London, Scholartis Press, 1928 (With biographical introductions, and notes).
- MARTINO (P.). — *Parnasse et Symbolisme*. Paris, Colin, 1925 (p. 129).
- MAURIAC (F.). — *Le Jeune Homme* (Les Ages de la Vie). Paris, Hachette, 1926.
- MAURRAS (C.). — *Vers un Art intellectuel. I. Barbarie et Poésie*. Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1925 (Arthur Rimbaud, p. 170-178).
- MÉLÉRA (M.-Y.). — *Rimbaud*. Paris, Firmin-Didot, 1930.
- MENDÈS (C.). — *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1890*. Paris, Imprimerie nationale, 1903 (p. 163-164).
- MONDA (M.) et MONTEL (F.). — *Bibliographie des Poètes Maudits* (T. 2, Arthur Rimbaud). Paris, Giraud-Badin, 1927 (Les Bibliographies nouvelles, n° 10).
- MOORE (G.). — *Impressions and Opinions. Two Unknown Poets. Arthur Rimbaud and Jules Laforgue*. London, Werner Laurie, 1891.
- MORICE (C.). — *La Littérature de tout à l'heure*. Paris, Perrin, 1889.

- MORNET (D.). — *Histoire de la littérature et de la pensée française contemporaines*. Paris, Larousse, 1927 (p. 48-50).
- NEAGOE (P.). — *What is Surrealism ?* Paris, New Review Publications, 1932.
- NICOLSON (H.). — *Verlaine*. London, Constable, 1921.
- OSMONT (A.). — *Le Mouvement Symboliste*. Paris, Maison du Livre, 1917 (p. 103-119).
- PETIT DE JULLEVILLE. — *Histoire de la langue et de la littérature française* (T. 8). Paris, Colin, 1899.
- PIERRE-QUINT (L.). — *Le Comte de Lautréamont et Dieu*. Marseille, Les Cahiers du Sud, 1929.
- PLOWERT (J.) [Paul ADAM]. — *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*. Paris, Vanier, 1888.
- POIZAT (A.). — *Le Symbolisme*. Paris, Bloud et Gay, 1924 (p. 129 et sqq).
- PORCHÉ (F.). — *Verlaine Tel qu'il fut*. Paris, Flammarion, 1933.
- QUENNEL (P.). — *Baudelaire and the Symbolists. Five Essays*. London, Chatto and Windus, 1929 (Arthur Rimbaud, p. 178-203).
- RAYMOND (M.). — *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris, Corrêa, 1933.
- RAYNAUD (E.). — *La Mêlée Symboliste*. Paris, La Renaissance du Livre, 1918-1923, 3 vols.
- READ (H.). — *Surrealism*. Edited with an introduction by Herbert Read (Contributions by A. Breton, H.S. Davies, P. Eluard, G. Hugnet). Portrait of Arthur Rimbaud by Valentine Hugo. London, Faber and Faber, 1936.
- RÉMOND (A.) et VOIVENEL (P.). — *Le Génie littéraire* (p. 126-130 et passim). Paris, Alcan, 1912.

- RENÉVILLE (R. de). — *Rimbaud le Voyant*. Paris, Au Sans Pareil, 1929.
- RETTÉ (A.). — *Aspects*. Paris, La Plume, 1897 (p. 41-46).
Le Symbolisme. Anecdotes et Souvenirs. Paris, Vanier, 1903 (p. 102-111).
- RHODES (H.). — *Le Génie et le Crime*. Traduit de l'anglais par D. Proust. Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1936 (p. 95-107).
- RICKWORD (E.). — *Rimbaud : the boy and the poet*. London, Heinemann, 1924 (with an appendix of translations).
- RIDING (L.) and GRAVES (R.). — *A Survey of Modernist Poetry*. London, Heinemann, 1927 (p. 28, 32, 289).
- RIMBAUD (L.). — *Mon Frère Arthur*. Paris, Bloch, 1920.
Reliques : Rimbaud mourant : Mon frère Arthur : Le Dernier Voyage de Rimbaud : Rimbaud catholique. Mercure de France, Paris, 1921.
- RIVIÈRE (J.). — *Correspondance de Jacques Rivière et d'Alain Fournier*. Paris, Nouvelle Revue Française, 1926.
Rimbaud. Paris, Kra, 1930.
- ROBERTS (B.). — *Paul Verlaine*. London, Jarrolds, 1937.
- RODENBACH (G.). — *L'Elite*. Paris, Fasquelle, 1899 (p. 75).
- ROOTHAM (H.). — *Prose Poems from « Les Illuminations » of Arthur Rimbaud. Put into English by Helen Rootham. With an introductory essay by Edith Sitwell*. London, Faber and Faber, 1932.
- RUCHON (F.). — *Jean-Arthur Rimbaud. Sa Vie, son œuvre, son influence*. Paris, Champion, 1929.
- SÉCHÉ (A.) et BERTAUT (L.). — *Verlaine* (chap. 4 consacré à Rimbaud). Paris, Michaud, 1910 (p. 71-92).
- SEYLAZ (L.). — *Edgar Poë et les premiers symbolistes français*. Lausanne, La Concorde, 1923 (p. 145 sqq.) (thèse).
- SOFFICI (A.). — *Arthur Rimbaud*. Firenze, Quattrini, 1911.

SOUDAY (P.). — *Les Livres du Temps*. Paris, Emile-Paul, 1914 (p. 239-249 et passim).

STARKIE (E.). — *Arthur Rimbaud in Abyssinia*. Oxford, Clarendon Press, 1937.

STRENTZ (H.). — *Arthur Rimbaud. Son Œuvre*. Paris, Nouvelle Revue Critique, 1927.

STROWSKI (F.). — *Tableau de la littérature française au XIX^e et au XX^e siècles*. Paris, Delaplane, 1924 (p. 515-518).

SYMONS (A.). — *The Symbolist Movement in Literature*. London, Heinemann, 1899 (p. 63-76).

TAILHADE (L.). — *La Feuille de Sauge*. Editions de la Plume, 1901 (p. 76-78).

TALVART (H.). — *La Fiche Bibliographique Française. Arthur Rimbaud*. Paris, Goulet, 1926.

THIBAUDET (A.). — *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris, Stock, 1937.

THIÈME (P.-H.). — *Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930*. Paris, Droz, 1933.

TURQUET-MILNES (G.). — *Some Modern French Writers*. London, Muirhead, 1921.

VAILLANT (J.-P.). — *Rimbaud tel qu'il fut*. Paris, Le Rouge et le Noir, 1930.

VALÉRY (P.). — *Variétés II*. Paris, Nouvelle Revue Française, 1929 (p. 173-174).

Anthologie des Poètes de la N.R.F. Paris, Gallimard, 1936 (Introduction).

VANDÉREM (F.). — *Le Miroir des Lettres*. T. 2 (p. 80-81). Paris, Flammarion, 1921.

VERLAINE (P.). — *Préface aux Poésies Complètes de Rimbaud*. Paris, Vanier, 1895.

Œuvres Posthumes. T. 2. Paris, Messein, 1913.

Œuvres Complètes. T. 5 (p. 355-362). Paris, Messein, 1920.

- Les Poètes Maudits. Nouvelle édition ornée de six portraits par Luque.* Paris, Messein, 1920 (p. 20-40).
- Correspondance*, publiée par A. van Bever, T. 3. Paris, Messein, 1929.
- Rimbaud raconté par Paul Verlaine.* Paris, Mercure de France, 1934.
- VERLAINE (ex-Mme P.). — *Mémoires de ma Vie.* Paris, Flammarion, 1935.
- VICAIRE (G.) et BEAUCLAIR (H.). — *Les Déliquescences.* Paris, Jonquières et C^{ie}, 1923.
- VIGIÉ-LECOQ (E.). — *La Poésie contemporaine.* Paris, Mercure de France, 1897.
- WALCH (G.). — *Anthologie des Poètes français contemporains.* Paris, Delagrave, 1907 (p. 443-451).
- WEST (E.-S.). — *The Apology of Arthur Rimbaud : a dialogue.* London, Hogarth Essays, second series, 7, 1927.
- WILSON (E.). — *Axel's Castle.* New York, Scribners, 1931 (p. 257-299).

IV. — ARTICLES SUR RIMBAUD

- BASTARD (L.). — A Rimbaud. *Le Beau Navire*, mars-avril 1935.
- BAUER (G.). — Quelques études sur Arthur Rimbaud. *Echo de Paris*, 5 janvier 1922.
- BEAUNIER (A.). — Arthur Rimbaud. *Les Débats*, 23 juillet 1901.
- Arthur Rimbaud. *Revue de Paris*, 1^{er} septembre 1910 (p. 202-225).
- BÉRAUD (H.). — Les Sources d'Inspiration du « Bateau Ivre ». *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1922 p. 103-110).
- BERGNER (G.). — Rimbaud. *Alsace Française*, 10 juillet 1926.

BERNARD (J.-M.). — Rimbaud dans les Ardennes. *Marches de l'Est*, 15 mars 1912 (p. 744-755).

L'Idée d'anarchie dans la vie et l'œuvre d'Arthur Rimbaud. *Revue Critique des Idées et des Livres*, vol. 13 (p. 542-561).

BERRICHON (P.). — Rimbaud. *La Revue Blanche*, n° xi, p. 165-173, 1896.

Rimbaud. *Ibid.*, n° xii, p. 450-460, 1897.

Rimbaud. *Ibid.*, n° xiii, p. 375-387, 1897.

Rimbaud. *Echo de Paris*, 1^{er} septembre 1897.

Arthur Rimbaud. *Echo de Paris*, 28 janvier 1898.

Arthur Rimbaud. *Le Temps*, 19 mai 1898.

Notes nouvelles sur Arthur Rimbaud. *Mercure de France*, juin 1898 p. 670-680).

Arthur Rimbaud. *La Liberté*, 9 juillet 1898.

Arthur Rimbaud. *Le Figaro*, 12 août 1898.

A Propos de Colonisation. Arthur Rimbaud et le capitaine Marchand. *Mercure de France*, février 1899, n° 110 (p. 345-354).

Rimbaud et Verlaine. *Mercure de France*, 16 mars 1910 (p. 236-244).

Sur les origines et l'enfance d'Arthur Rimbaud. *Mercure de France*, 16 août 1910 (p. 577-590).

Rimbaud en 1870-1871 (notes inédites). *Mercure de France*, 1^{er} novembre 1910 (p. 5-27).

Rimbaud chez les Parnassiens (sa liaison avec Verlaine). *Mercure de France*, 1^{er} mars 1911 (p. 57-84).

Rimbaud en Belgique et à Londres. *Mercure de France*, 16 juillet 1911 (p. 225-248).

Rimbaud blessé (Le mystère de son silence). *Mercure de France*, 1^{er} février 1912 (p. 449-475).

A propos de la nouvelle édition des Œuvres de Rimbaud. *Mercure de France*, 1^{er} octobre 1913 (p. 543-548).

Rimbaud et Menéliek. *Mercure de France*, 16 février 1914 (p. 719).

Arthur Rimbaud à Paris. *Le Figaro*, 21 mars 1914.

BERTRAND (L.). — Arthur Rimbaud ou le rhétoricien perversi. *Candide*, 17 février 1927.

- BEVER (Ad. van). — Une page inédite sur Arthur Rimbaud par Paul Verlaine. *Le Figaro* (suppl. litt.), 12 mai 1923.
- BILLY (A.). — Une Nouvelle explication de Rimbaud (compte rendu de « Rimbaud Vivant » par R. Goffin). *L'Œuvre*, 29 mai 1937.
- BLUM (W.). — Rimbaud as magician. *The Dial*, Chicago, Volume 68 (p. 719-732).
- BONNEAU (A.). — Le symbolisme. *Revue Universelle*, 1^{er} février 1904.
- BOUBÉE (S.). — Les Décadents. *Gazette de France*, 20 décembre 1888.
- BOURGUIGNON (J.) et HOUIN (C.). — Arthur Rimbaud. *Revue d'Ardenne et d'Argonne*, 1896-1901 et 1906-1910.
- BRETON (A.). — Rimbaud, Verlaine, Germain Nouveau. *Nouvelles Littéraires*, 23 août 1924.
- Bulletins des Amis de Rimbaud*, 8, Avenue d'Arches, Mézières-Charleville.
- CARRÉ (J.-M.). — Les Souvenirs d'un ami de Rimbaud. *Mercurie de France*, 1^{er} mai 1924 (p. 577-597).
- Rimbaud a-t-il détruit la « Saison en Enfer » ? *Nouvelles Littéraires*, 18 septembre 1926.
- Un article inconnu de Rimbaud sur son voyage en Abyssinie. *Mercure de France*, n° 200, 1927 (p. 558).
- CHISHOLM (A.). — Rimbaud's fusion of sea and sky, and its aesthetic consequence. *The French Quarterly*, n° XI, 1929 (p. 31-37).
- Sources and structure of Rimbaud's « Bateau Ivre ». *French Quarterly*, n° XI, 1930 (p. 41-52).
- « Moi qui trouais le ciel ». *Revue d'histoire littéraire de la France*. Vol. 37, 1930 (p. 259-264).
- « C'est aussi simple qu'une phrase musicale ». *French Review*, n° XII, 1931 (p. 62-68).
- CIMBER (A.). — L'Amour des hommes et Rimbaud le sans-cœur. *L'Alliance Universelle*, mars 1934.

CLAUDEL (P.). — Préface à l'Édition des Œuvres de Rimbaud. *Mercure de France*, 1912.

Arthur Rimbaud. *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} octobre 1912 (p. 557-567).

Ma conversion. *Revue de la Jeunesse*, 10 octobre 1913 (p. 28).

CLAUZEL (R.). — La Vierge folle et l'époux infernal dans « Une Saison en Enfer » de Rimbaud. *Mercure de France*, Vol. 225, 1931 (p. 561-576).

CLAVIÈRE (J.). — L'Audition colorée. *Année Psychologique*, T. v, 1899 (p. 161).

CLOUARD (H.). — La Tradition du Lyrisme moderne. *Revue Hebdomadaire*, 2 juin 1923 (p. 87-98).

COPPÉE (F.). — Ballade. *Annales Politiques et littéraires*, 5 mars 1893.

COULON (M.). — La Nouvelle édition des œuvres de J.-A. Rimbaud. *Les Marges*, août 1913.

Lettre sur l'Édition de 1912. *Mercure de France*, 16 octobre 1913 (p. 873).

Le Problème de Rimbaud (son exposé). *Mercure de France*, 16 novembre 1913 (p. 225-258).

Le Problème de Rimbaud (sa discussion). *Ibid.*, 1^{er} mars 1914 (p. 52-80).

Le Problème de Rimbaud (sa solution). *Ibid.*, 1^{er} septembre 1918 (p. 5).

Du Rimbaud inédit. *Nouvelles Littéraires*, 10 octobre 1925.

Les « Vraies » Lettres du Rimbaud Arabo-Ethiopien. *Mercure de France*, 15 mars 1929 (p. 629-640).

CRÉMIEUX (B.). — Du Nouveau sur Rimbaud. *Nouvelles Littéraires*, 20 octobre 1923.

D'ACREMONT (H.). — En Abyssinie sur les traces de Rimbaud. *Revue Hebdomadaire*, 27 août 1932.

DARZENS (R.). — Enquêtes littéraires. *La Revue Indépendante*, janvier-février 1889, n° 27-28, T. x (p. 190-201).

- DAVENAY (G.). — La Saisie du « Reliquaire ». *Le Figaro*, 12 novembre 1891.
- DÉHÉRAIN (H.). — Arthur Rimbaud en Afrique. *Ibid.*, 14 janvier 1923.
- DELAHAYE (E.). — Histoire d'un cerveau français. *L'Arc-en-ciel* (Meaux), juin-septembre 1900, janvier-février 1901. Etude sur Rimbaud. *Le Sagittaire*, août 1900. Rimbaud. *Jeune Champagne*, février 1904. A propos de Rimbaud (souvenirs familiaux). *Revue Historique de l'Ardenne*, 1906-1907 et 1907-1908. Comment j'ai connu Verlaine et Rimbaud. *Revue Hebdomadaire* (p. 162-172), 1922.
- DELATTRE (J.-L.). — Rimbaud et la poésie pure. *La Jeune Académie*, mai et juin 1928.
- DESCHAMPS (G.). -- Un Ami de Verlaine. *Le Temps*, 19 juin 1898.
- DUHAMEL (G.). — Œuvres de Arthur Rimbaud. *Mercure de France*, 1^{er} février 1913 (p. 575-579).
- EPSTEIN (J.). — Rimbaud. *L'Esprit Nouveau*, n° 17, juin 1922.
- FAFFIN (H.-P.). — L'Erreur de Rimbaud. *La Revue Générale* (Bruxelles), 15 juillet 1931.
- FAY (B.). -- Arthur Rimbaud, initiateur d'une Poésie nouvelle. *Nouvelles Littéraires*, 15 mars 1924.
- FÉNÉON (F.). — Les « Illuminations » d'Arthur Rimbaud. *Le Symboliste*, 7 octobre 1886.
- FIERENS (P.). — Rimbaud (par E. Delahaye) ; le Problème de Rimbaud (par M. Coulon). *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} septembre 1923 (p. 343-345).
- FLUCHÈRE (H.). — Surréalisme. *Scrutiny* (Cambridge), vol. 1, n° 3, décembre 1932 (p. 219-233).
- FONTAINE (A.). — Le Texte exact des « Voyelles » et du « Bateau Ivre ». *Revue de l'Enseignement Public*, février 1933 (p. 97-114).

FORT (P.) et MANDIN (L.). — La Poésie française depuis 1850.
L'Ecole et la Vie, 2 février 1924.

FRANCE (A.). — Arthur Rimbaud. *L'Univers Illustré*, 28 novembre 1891.

Arthur Rimbaud jugé par Anatole France. *Eclair*, 21 octobre 1924.

FUMET (S.). — Le Travail divin dans le génie littéraire au XIX^e siècle. *Les Lettres*, 5^e série, n^o 2, 1^{er} février 1923.

GAGNEBIN (E.). — Rimbaud. *Revue de Belles-Lettres*, juin 1915 (Lausanne).

GALANTIÈRE (L.). — The Problem of Rimbaud. *The Dial*, Chicago, vol. 78 (p. 54-59), 1925.

GAUBERT (E.). — Une Explication nouvelle du Sonnet des Voyelles d'Arthur Rimbaud. *Mercure de France*, 1^{er} novembre 1904 (p. 551-553).

GAULTIER (J. de). — Le Lyrisme Physiologique et la Double Personnalité d'Arthur Rimbaud. *Mercure de France*, 1^{er} mars 1924 (p. 289-308).

GAY (M.). — Isabelle Rimbaud. *Mercure de France*, vol. 126, 1918 (p. 27).

GILBERT-LECOMTE (R.). — Après Rimbaud la mort des Arts. Numéro spécial du *Grand Jeu* consacré à Rimbaud, avec textes inédits de Rimbaud, printemps 1929.

GODCHOT (Colonel). — Rimbaud caricaturiste. *La Revue Bleue*, 19 décembre 1931.

GOURMONT (J. de). — Jean-Arthur Rimbaud. *Mercure de France*, 1^{er} août 1912.

Les « Illuminations », « Une Saison en Enfer ». *Ibid.*, 1^{er} juillet 1916.

GOURMONT (R. de). — Compte rendu du « Reliquaire ». *Mercure de France*, 1^{er} décembre 1891 (p. 363-365).

GREGH (F.). — Histoire de la poésie contemporaine. *Nouvelles Littéraires*, 16 novembre 1935.

- GRIFFLE (F.). — Arthur Rimbaud. *The Fortnightly Review*, vol. 127, 1927 (p. 509-518).
- GUENNE (J.). — Le Mystère de Rimbaud. *Nouvelles Littéraires*, 22 septembre 1923.
- HAMEL (M.). — L'Etrange Vie d'Arthur Rimbaud. *Le Figaro*, 12 août 1922.
- HARAR (S.). — A Propos de « Bateau Ivre ». *La Semaine Egyptienne* (Le Caire), 15 juin 1931.
- HARDEKOPF (F.). — Jean-Arthur Rimbaud. *National Zeitung* (Berlin), 20 octobre 1907.
- HAUSER (F.). — Un Poète maudit (Arthur Rimbaud). *Le Figaro*, 12 octobre 1895.
- HENRIOT (E.). — Autour de Rimbaud. *Le Temps*, 30 octobre 1923.
Un Poème inédit d'Arthur Rimbaud. *Le Temps*, 28 avril 1925.
- HÉRAUT (H.). — Du Nouveau sur Rimbaud. *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} octobre 1934.
- HOARE (S.). — Poetry and the Absolute : Rimbaud. *Calendar of Modern Letters*, vol. 1, n° 4, p. 303, june 1925.
- HYTIER (J.). — Le Problème de Rimbaud. *Larousse Mensuel*, juin 1924.
- IZAMBARD (G.). — Un Poète maudit. *Echo de Paris*, 25 décembre 1891.
A propos d'Arthur Rimbaud. *La Liberté*, 9 juillet 1898.
Arthur Rimbaud Rhétoricien. *Mercure de France*, 16 décembre 1910 (p. 644-651).
Arthur Rimbaud pendant la Commune. *La Revue Européenne*, octobre 1928 (p. 985-1015).
- JACOBET (H.). — Le Sonnet des Voyelles. *Muse Française*, 15 janvier 1935.
- KAHN (G.). — Arthur Rimbaud. *Revue Blanche*, 15 août 1898 (p. 592).

Arthur Rimbaud. *Revue Bleue*, t. 2, 1901 (p. 184-188).

Lettre de G. Kahn à Le Cardonnell (14 avril 1886) au sujet des « Illuminations ». *Mercure de France*, 16 avril 1914 (p. 893).

LACOSTE (H. de) et IZAMBARD (P.). — Sur le Sonnet des Voyelles de Rimbaud. *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1935.

Recherches sur les sources du « Bateau Ivre » et de quelques autres poèmes de Rimbaud. *Ibid.*, 15 août 1935.

LACOSTE (H. de) et ROUGEMONT (E.) et IZAMBARD (P.). — L'Evolution Psychologique de Rimbaud d'après son écriture. *Ibid.*, 1^{er} novembre 1936.

LAFORGUE (J.). — Notes sur Baudelaire, Corbière, Mallarmé, Rimbaud. *Entretiens politiques et littéraires*, juillet 1891.

LAGRIFFE (L.). — Les Deux aspects d'Arthur Rimbaud. *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, novembre-décembre 1910.

LALOU (R.). — D'Arthur Rimbaud à Paul Fort (compte rendu de « Rimbaud » par Etiemble et Gaucière). *Vendredi*, 17 avril 1936.

LEBLOND (M.). — Arthur Rimbaud. *Essais de Jeunes*, août 1895.

LEPELLETIER (E.). — Verlaine et Rimbaud. *Echo de Paris*, 25 juillet 1900.

Lods (A.). — Autour d'un sonnet de Rimbaud (Lettres de MM. Lods et Louis Barthou. Lettres inédites de Verlaine). *Le Figaro*, 17 novembre 1923.

Le Premier Séjour en Angleterre de Verlaine et de Rimbaud. *Le Figaro*, 29 mars 1924.

MADGE (C.). — The Meaning of Surrealism. *New Verse*, n° 10 (p. 13-15), Grigson, London, August 1934.

MALLARMÉ (S.). — Arthur Rimbaud. *The Chap Book*, vol. 5, n° 1 (p. 8-17), Stone, Chicago, May 15 1896.

- MARMELSTEIN (J.-W.). — Rimbaud à Stuttgart et aux Indes néerlandaises. *Mercure de France*, 15 juillet 1922.
- MARY (J.). — Arthur Rimbaud. *Littérature*, n° 8 (p. 22), octobre 1919.
- MAURRAS (C.). — Rimbaud. *Revue Encyclopédique*, 1^{er} janvier 1892 (p. 7-12).
Rimbaud. *Ibid.*, 1^{er} janvier 1895.
Arthur Rimbaud. *Gazette de France*, 21 juillet 1901.
- M. D. — Sur Rimbaud. *Entretiens politiques et littéraires*, décembre 1891 (p. 185).
- MELERA (M.). — L'Union dans la mystique rimbaldivienne, P. Berrichon et Isabelle Rimbaud. *Mercure de France*, 1^{er} mars 1927 (p. 314).
Les Voyages de Rimbaud. *La Revue Universelle*, 15 décembre 1928 (p. 641-672.)
Les Voyages de Rimbaud. *Ibid.*, vol. 36, 1929 (p. 26, 196)
- MERKI (C.). — Note sur la publication des Lettres de Rimbaud. *Mercure de France*, mai 1900 (p. 500-502).
- MESPOULET (M.). — Préludes américains à l'alchimie du verbe : des « Natchez » au « Bateau Ivre ». *Revue de Littérature Comparée*, avril-juin 1933.
- MIOMANDRE (F. de). — Arthur Rimbaud. *Nos Poètes*, 15 avril 1924 (p. 193-200).
- MONTÉL (F.). — Arthur Rimbaud à Douai. *Le Figaro*, 16 avril 1927.
- MOUQUET (J.). — Un Témoignage tardif sur Rimbaud. *Mercure de France*, 15 mai 1933.
- MUHLFELD (L.). — Chronique de la Littérature. *Revue Blanche*, t. 2, p. 56, 1892.
- PAYER (A.). — Rimbaud Tel qu'il fut. *Les Cahiers Luxembourgeois*, n° 8, 1931.
- PETIOT (A.). — A Propos de la mort d'Arthur Rimbaud et de quelques convertis. *Cahiers Catholiques*, 10 juillet 1920.

PIERQUIN (L.). — Sur Arthur Rimbaud. *Courrier des Ardennes*, 31 décembre 1893.

POHL (J.). — A Propos du Sonnet des Voyelles. *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} janvier 1935.

PRÉVOST (A.). — Sur les traces africaines de Rimbaud. *Revue de France*, vol. 6 (p. 136-163), 1928.

QUENNELL (P.). — Arthur Rimbaud. *Life and Letters*, vol. 3 (p. 10-29), 1929.

RAT (M.). — L'Omégaïsme de Rimbaud. *Muse Française*, 15 janvier 1935.

RAVAL (M.) et POREL (J.). — Autour d'un sonnet de Rimbaud. *Figaro* (suppl. litt.), 15 avril 1923.

Le Point final (article sur « Poison Perdu »). *Le Figaro*, 27 novembre 1928.

RAYNAUD (E.). — A Propos des « Poètes maudits ». *Le Décadent*, 15-31 octobre 1887.

Lettre à propos de « Poison perdu ». *L'Intransigeant*, 23 octobre 1923.

RIMBAUD (I.). — Rimbaud Mystique (les « Illuminations » et la « Chasse spirituelle »). *Mercure de France*, 16 juin 1914 (p. 699).

Mon Frère Arthur. *Ibid.*, vol. 132, 1919 (p. 218).

Rimbaud mourant. *Ibid.*, vol. 139, 15 avril 1920 (p. 370-374).

RIVIÈRE (J.). — Rimbaud. *Nouvelle Revue Française*, juillet et août 1914.

RODENBACH (G.). — Un Précurseur français en Abyssinie. *Figaro*, 12 août 1898.

ROUSSEAU (A.). — La Vie aventureuse d'Arthur Rimbaud. *La Revue Universelle*, 15 juillet 1926 (p. 225-232).

Le Sagittaire, numéro d'août 1901 consacré à l'inauguration du monument de Rimbaud.

SATNY. — A Propos d'une causerie sur Arthur Rimbaud. *Le Réveil de l'Aube* (Troyes), 9 avril 1932.

- SAUSY (L.). — Du Nouveau sur Rimbaud. *Nouvelles Littéraires*, 2 septembre 1933.
- SÉGALEN (V.). — Les Hors-la-loi. Le Double Rimbaud. *Mercurie de France*, 15 avril 1906 (p. 481-501).
- SIVRY (C. de). — Lettre de Ch. de Sivry à Louis le Cardonnel (12 mars 1886) pour lui remettre le manuscrit des « Illuminations ». *Mercurie de France*, 16 avril 1914 (p. 893).
- SOISSONS (comte de). — J.-A. Rimbaud. *The Contemporary Review*, t. 81, 1902 (p. 867-876).
Jean-Arthur Rimbaud. *Ibid.*, t. 101, 1912 (p. 552-558).
- SOUDAY (P.). — L'Œuvre de Rimbaud. *Le Temps*, 16 octobre 1912.
Sur Arthur Rimbaud. *Ibid.*, 26 avril 1920.
- SYMONS (A.). — A Question of pathology. Arthur Rimbaud and his biographer. *The Fortnightly Review*, vol. 69, 1923 (p. 1143-1153).
- THIBAUDET (A.). — Mallarmé et Rimbaud. *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} février 1922.
Le Triptyque de la Poésie moderne (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé). *Causeries Françaises*, VII, 15 février 1924.
- TONQUÉDEC (J. de). — L'Œuvre de Paul Claudel. *Les Etudes*, 20 mars, 5 et 20 avril 1917.
- TREICH (L.). — *Almanach des Lettres Françaises et Étrangères*, avril, mai, juin 1914, janvier-mars 1929, Crès.
- TURNELL (G.). — The Poetry of Jules Laforgue. *Scrutiny*, vol. 5, n° 2, september 1936 (p. 128).
Rimbaud and Modern Poetry. *The Spectator*, december 25, 1936.
Surrealism. *Arena*, vol. 1, n° 3, oct-december 1937.
- VAILLANT (J.-P.). — Le Vrai visage de Rimbaud l'Africain. *Mercurie de France*, vol. 217 (p. 5-22), 1930.
Rimbaud et les Ardennes. *La Grive*, n° 7, avril 1930 (p. 12-14).

Rimbaud et la Caravane. *Bulletin des Amis de Rimbaud*, n° 2, juillet 1931.

VERLAINE (P.). — Arthur Rimbaud. *Lutèce*, 5-12-19 octobre, 2-10 novembre 1883.

Arthur Rimbaud. *Les Hommes d'Aujourd'hui* (dessin de Luque), vol. 7, n° 318, 1888, Vanier, Paris.

Nouvelles Notes sur Arthur Rimbaud. *La Plume*, octobre 1895.

Choses d'Angleterre. *The Fortnightly Review*, july 1894.

Arthur Rimbaud. *The Senate*, vol. 2, n° 18, octobre 1895 (p. 374-376).

Arthur Rimbaud. *Revue des Beaux-Arts*, 1^{er} décembre 1895.

Autour d'un sonnet de Rimbaud. *Figaro (suppl. litt.)*, 17 novembre 1923 (Lettre inédite de Verlaine communiquée par M. Louis Barthou).

VILLATTE. — Un Monument à Rimbaud. *Le Décadent*, mars 1889.

WHIBLEY (C.). — A Vagabond Poet (A. Rimbaud). *Blackwood's Magazine*, t. 165, 1899 (p. 402-412).

WILLEMS (J.). — La Destruction de la « Saison en Enfer ». *Bulletin du Bibliophile*, 1^{er} mars 1926.

ZWEIG (S.). — Arthur Rimbaud. *Die Zukunft*, 23 février 1907 (p. 300-305).

INDEX DES NOMS D'AUTEURS CITÉS

- APOLLINAIRE (G.) : 66 (n), 115.
 ARAGON (L.) : 142 (n).
 BANVILLE (T. de) : 49, 51.
 BAUDELAIRE (C.) : 9, 34, 35, 44, 62, 63, 77, 87, 97 (n), 124, 126, 134, 137 (n), 139, 140, 155, 170, 176, 182, 199.
 BENOIST (P.) : 122.
 BERRICHON (P.) : 43, 95 (n), 186, 190, 195 (n), 196, 197.
 BLOY (L.) : 105.
 BRETON (A.) : 114.
 CARRÉ (J.-M.) : 188, 195.
 CASSOU (J.) : 62, 118, 198 (n).
 CHÉNIER (A.) : 58.
 CHISHOLM (A.) : 125.
 CLAUDEL (P.) : 20 (n), 48.
 COCTEAU (J.) : 19, 160.
 COLERIDGE (S.) : 203 (n).
 COULON (M.) : 15, 86 (n), 95 (n), 188.
 DANIEL-ROPS : 41, 42.
 DELAHAYE (E.) : 31, 43, 48, 57, 66 (n), 119 (n), 128 (n), 150 (n), 169, 170, 171, 176, 184 (n), 190 (n), 195.
 DHÔTEL (A.) : 109.
 ETIEMBLE : 17, 40-42.
 FLAUBERT (G.) : 22.
 FONDANE (B.) : 30-32.
 FRAZER (Sir J. G.) : 59.
 FREUD (S.) : 31.
 FROMENTIN (E.) : 156, 157.
 GAUCLÈRE (Y.) : 17, 40-42.
 GAULTIER (J. de) : 51, 52.
 GAUTIER (T.) : 79-81, 140 (n).
 GHIL (R.) : 119, 121, 123.
 GIDE (A.) : 22, 155 (n).
 GILBERT-LECOMTE (R.) : 39.
 GIONO (J.) : 113.
 GIRAUDOUX (J.) : 73, 114.
 GOETHE : 191.
 GOFFIN (R.) : 67, 201, 202.
 GOURMONT (R. de) : 26-30, 183.
 GRANDGAGNAGE (C.) : 70.
 GRAVES (R.) : 122 (n).
 HÉRAUT (H.) : 121, 122, 125, 131.
 HUGO (V.) : 23, 47, 48, 51, 154, 207.
 IZAMBARD (G.) : 55, 145 (n), 183, 184, 185, 186, 195 (n).
 IZAMBARD (P.) : 15, 16.
 JACQUEMIN-PARLIER (E.) : 32, 33.
 JOYCE (J.) : 22.
 LACOSTE (H. de) : 15, 16.
 LAFORGUE (J.) : 35.
 LAMARTINE : 101, 152.
 LAUTRÉAMONT : 90.
 LECONTE de LISLE : 54, 92, 93, 151 (n).
 LOTI (P.) : 194.
 LUCRÈCE : 58, 111 (n).
 MALLARMÉ (St.) : 23, 61, 62, 87, 155.
 MAURIAC (F.) : 44.
 MONTAIGNE : 55.
 MUSSET (A. de) : 83.
 NOUVEAU (G.) : 21.
 OSMONT (A.) : 182.
 OVIDE : 69, 108 (n).
 PARIS (G.) : 70, 71.
 PASCAL : 174 (n).
 PERRAULT (C.) : 98 (n).
 PIERRE-QUINT (L.) : 90 (n).
 PLOWERT (J.) : 118.
 RACINE : 135.
 RAYNAUD (E.) : 16, 105 (n), 118, 119, 120 (n), 152 (n), 154, 155, 185 (n).
 RENÉVILLE (R. de) : 17, 19, 33-39.
 RIDING (L.) : 122 (n).
 RIMBAUD (Isabelle) : 179, 188, 189, 200.
 RIVIÈRE (J.) : 18, 20, 37, 40, 41, 65, 66, 84, 112, 138, 154.
 ROUSSEAU (J.-J.) : 153.
 RUCHON (F.) : 122.
 SAINTE-BEUVE : 82 (n).
 SHAKESPEARE : 23, 91.
 SOUZA (R. de) : 52 (n).
 STENDHAL : 22.
 SUPERVILLE (J.) : 113.
 SWIFT (J.) : 205.
 SYMONS (A.) : 27.
 THIBAUDET (A.) : 99.
 VACHÉ (P.) : 48.
 VAILLANT (J.-P.) : 120, 190.
 VALÉRY (P.) : 63, 110, 137.
 VAUGHAN (H.) : 145 (n), 147 (n).
 VERLAINE (P.) : 15, 24, 25, 26, 31, 44, 55, 62, 74, 96, 97 (n), 105, 107 (n), 119, 120, 121, 124 (n), 139, 143 (n), 150 (n), 151 (n), 155, 178, 203.
 VIGNY (A. de) : 62, 87, 112 (n), 155.
 VOGT (K.) : 152.
 WILDE (O.) : 139 (n), 154.
 WORDSWORTH (W.) : 203 (n).

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	11
INTRODUCTION I. — Méthode Symphonique	15
INTRODUCTION II. — Une Œuvre et une vie inséparables	21
CHAPITRE PREMIER. — Rimbaud et ses critiques	25
CHAPITRE II. — Rimbaud et son corps. Lyrisme musical	47
CHAPITRE III. — Rimbaud et son public	61
CHAPITRE IV. — Rimbaud et sa mère. Le Petit Poucet et la Grande Ourse	67
CHAPITRE V. — Rimbaud et sa poésie : l'idée essentielle de sa poésie étudiée dans deux poèmes :	
a) <i>Les Effarés</i>	74
b) <i>Après le Déluge</i>	104
CHAPITRE VI. — Rimbaud et ses symboles : <i>le Sonnet des Voyelles</i>	117
CHAPITRE VII. — Rimbaud et ses hallucinations. L'enfant devant le monde des hommes	159
CHAPITRE VIII. — Hallucination ou Illumination ? Rimbaud et le drame enfantin	169
CHAPITRE IX. — La Source des symboles et des hallucinations. L'Enfance : la mère et l'enfant	181
CHAPITRE X. — L'Enfant vaincu. Les Lettres de Rimbaud. Le vrai voyant. Sa mort.	193
APPENDICE I. — Rimbaud et Verlaine	201
APPENDICE II. — Rimbaud et Gulliver	205
BIBLIOGRAPHIE	211
INDEX DE NOMS PROPRES	235

IMPRIMERIE LES PRESSES MODERNES
96, Galerie Baujolaïs, Palais-Royal — Paris

Les caractères phonétiques de la page 54,
ont été prêtés par l'Imprimerie Nationale

